This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google books

https://books.google.com

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Digitized by Google

PS
4001
B95
v.15-16

ANNEX
LIBRARY
B
064431

Cornell University Library

BOUGHT WITH THE INCOME OF THE

SAGE ENDOWMENT FUND

THE GIFT OF

Henry W. Sage

1891

A. 368431

22/III/17

9306

Digitized by Google

The date shows when this volume was taken.
To renew this book copy the call No. and give to the librarian.

HOME USE RULES

All Books subject to Recall

All borrowers must register in the library to borrow books for home use.

All books must be returned at end of college year for inspection and repairs.

Limited books must be returned within the four week limit and not renewed.

Students must return all books before leaving town. Officers should arrange for the return of books wanted during their absence from town.

Volumes of periodicals and of pamphlets are held in the library as much as possible. For special purposes they are given out for a limited time.

Borrowers should not use their library privileges for the benefit of other persons.

Books of special value and gift books, when the giver wishes it, are not allowed to circulate.

Readers are asked to report all cases of books marked or mutilated.

Do not deface books by marks and writing.

CORNELL UNIVERSITY LIBRARY

3 1924 070 530 690

Digitized by Google

Digitized by Google

ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

BULLETIN ITALIEN

Digitized by Google

BORDEAUX. — IMPRIMERIES GOUNOUILHOU, RUE GUIRAUDE, 9-11.

Digitized by Google

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi
QUATRIÈME SÉRIE
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXVII ANNÉE

BULLETIN ITALIEN

Paraissant tous les trois mois

TOME XV

1915

Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI

Grenoble : A. GRATIER & Cie, 23, Grande-Rue
Lyon : Henri GEORG, 36-42, passage de l'Hôtel-Dieu
Marseille : Paul RUAT, 54, rue Paradis | **Montpellier :** C. COULET, 5, Grand'Rue
Toulouse : Édouard PRIVAT, 14, rue des Arts
Lausanne : F. ROUGE & Cie, 4, rue Haldimand

Paris :
FONTEMOING & Cie, 4, rue Le Goff

Digitized by Google

Digitized by Google

Vol. XV. Janvier-Mars 1915 N° 1.

Une douloureuse nouvelle vient de parvenir à la rédaction du Bulletin italien : *notre excellent collègue, collaborateur et ami M. René Sturel, professeur au lycée du Havre, a été tué à la bataille de Charleroi, le 22 août 1914.*

A ce jeune maître, si prématurément et si glorieusement enlevé à la patrie, à l'enseignement et à la science, à cet italianisant d'avenir qui nous a apporté les prémices de son érudition et de son talent, nous adressons un hommage attristé et ému.

En attendant la notice nécrologique que nous nous proposons de lui consacrer, nous achevons de publier, nous bornant à en surveiller la correction typographique, ce qui nous reste du manuscrit de son beau travail sur Bandello en France au XVIe siècle.

Digitized by Google

BANDELLO EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(*Suite*[1].)

Nous nous sommes un peu longuement arrêtés à analyser les modifications et les additions d'ordre moral que présentent les *Histoires tragiques :* l'auteur lui-même nous y invitait en proclamant bien haut et en manifestant sans cesse son désir d'édifier et de corriger. En réalité, cette préoccupation morale n'est pas la seule que révèle son œuvre : il en est une autre en particulier dont nous sommes tentés de lui savoir plus de gré, bien qu'elle reste encore trop souvent une intention méritoire : c'est le souci de l'analyse psychologique. Ce souci, le conteur italien paraît l'avoir éprouvé fort peu. Entraîné par son récit, il n'accordait qu'une faible attention au caractère de ses héros, et ses auditeurs eux-mêmes s'amusaient plus sans doute des péripéties de l'action qu'ils n'étaient désireux de sonder bien profondément l'âme des personnages. Le public français de la fin du XVIe siècle demandait autre chose, et Belleforest a essayé de le satisfaire. Nous avons déjà vu que la description matérielle l'intéressait médiocrement, et que, si disposé qu'il fût en général à développer son modèle, il lui laissait un grand nombre de détails précis sans valeur psychologique. Il ne cherche pas davantage à agir sur l'esprit de ses lecteurs par la surprise et l'attente du dénouement. Comme les auteurs anciens il aime à annoncer ce qui va suivre, sacrifiant ainsi l'effet dramatique à la clarté et à l'étude des caractères. C'est sur ce dernier point surtout qu'il concentre ses efforts. Pour mieux faire connaître l'état d'esprit de ses personnages

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIII, p. 210, 331; t. XIV, p. 29, 211, 300.

Digitized by Google

il s'attachera à dépeindre leurs gestes, leurs attitudes, et si ces indications sont souvent banales et sentent le cliché ou le procédé littéraire, elles témoignent du moins d'une intention significative. Ainsi la duchesse de Malfi fera entendre son amour à Antonio Bologna en « luy serrant les doigts bien fort amoureusement et non sans que la couleur ne luy monte au visage ». Dans la nouvelle de Diego, le traducteur développera quelques mots de l'italien pour nous montrer « Genièvre crevant de dueil et pleine de féminine rage, rougissant de fureur, les yeux estincellans de colère » ; et plus loin, au lieu de trois ou quatre lignes assez imprécises, il écrira : « Genièvre entendant ceste résolution tant s'en faut qu'elle s'effrayast aucunement ou monstrast indice quelconque de crainte que plustost l'on eust dit qu'elle vouloit intimider Roderico avec une bravade toute diverse à la simplicité d'une Damoyselle jeune et tendre et qui jamais encore n'avoit senty quelz estoient les assauts et troubles qu'une fortune adverse envoye. A ceste cause fronçant les sourcilz et grinçant des dents, tenant les poings serrez avec une contenance fort asseurée... » Ailleurs, c'est la douleur d'un vieillard qui se lamente sur la mort de ses enfants : « Prosterné, avec une voix piteuse et cassée, laquelle exprimoit l'affection paternelle vers sa géniture, les grosses larmes coulans le long de sa barbe blanche, se mit à embrasser les genoux du capitaine et luy baysant les piedz se mit a dire... » ; ou bien ce sont les mines hypocrites de la dame de Chabrie s'apprêtant à répondre aux justes reproches de son fils : « Blesmissant de colère et de rage, et fondant toute en larmes, s'assist à terre si confuse qu'elle demeura un long temps aussi immobile qu'un gros et massif rocher assailly des vens et vagues au destroit de Gilbatar. A la fin, ayant bien masché son courroux et dissimulant son maltalent, respondit à son filz avecques une voix tremblante et mal asseurée et laquelle estoit toujours suyvie d'une infinité de sanglotz et soupirs luy empeschant presque la parole... »

Quelque plaisir du reste que Belleforest éprouve à ces tableaux, qu'il aime, comme on voit, à agrémenter de comparaisons soi-disant poétiques, ce qu'il leur demande surtout

Digitized by Google

c'est d'éclairer l'état d'esprit de ses personnages. Cette préoccupation psychologique se manifeste d'une façon encore plus nette dans une habitude que M. Reynier a déjà relevée chez Marguerite de Navarre. Les deux conteurs, mais Belleforest surtout, reproduisent en général des récits qu'ils ont reçus et dont ils ne sont pas maîtres de modifier les grands traits. Aussi essayent-ils parfois de déterminer du moins les mobiles qui ont pu pousser les personnages à agir de telle ou telle façon. Belleforest, par exemple, lit-il chez Bandello cette vague et indifférente formule « che che ne fosse cagione », il ne se tient pas satisfait, et il cherche à préciser ce motif : « Soit ou que l'hypocrisie cachée en son âme ne peust plus couver sa meschanceté sans en esclore les fruicts, ou que la verdeur de son mary revenant en escorce seiche et sans humeur eust perdu sa vigueur, ou (peut estre) conduite du naturel de celles qui ayment le changement... » Ailleurs, il développe de brèves indications de l'italien, ou, plus fréquemment encore, il introduit lui-même une interprétation psychologique des actions qu'il rapporte. Dans l'histoire de Philibert et de Zilie, une courte phrase de l'Italien : « Filiberto volle che al suo albergo ella e la sua compagnia alloggiassero, » donne naissance à ces réflexions, d'ailleurs assez superficielles, de psychologie amoureuse : « Philibert voulut accompagner Zilie quelques journées tant pour luy faire bonne chère aux terres que la majesté du Roy luy avoit liberalement données que pour rassasier encore son appetit des fruictz desquelz il avoit savouré le goust, estant muet volontaire. Zilie trouva ceste faveur si douce que presque elle estimoit sa prison heureuse et son travail un repos, veu que ceste passion luy faisoit lors sentir plus vrayment la force et plaisir d'une liberté : lequel elle n'eust trouvé si delicieux si elle n'eust receu quelque traverse. » Dans une autre nouvelle, celle de Buondelmont, Bandello se contentait de nous faire connaître très rapidement les intentions de la veuve à la nouvelle d'un projet de mariage pour Buondelmont qu'elle espérait avoir pour gendre. Le traducteur analyse en détail les motifs de sa conduite : « Elle se fioit en la beauté de sa fille et sçavoit que

Digitized by Google

la jeunesse est si follement allichée par l'attrait de telle douceur qu'il n'y a foy qui n'en soit rompue ny alliance qu'on n'en laisse pour jouir de ce qui est si rare en nature qu'une beauté qui ne reçoit point de comparaison. A ceste cause elle ne voulut parler de rien de son dessein à pas un de ses parens, sçachant qu'ilz ne le trouveroient point bon à cause de l'obstacle de la première promesse, et qu'aussi ils luy eussent reproché sa paresse, et peu de soing d'y pourvoir tandis que les choses estoient en bons termes. » Plus loin, au lieu de huit ou dix lignes de son modèle, Belleforest introduit un développement de six pages, dans lequel Buondelmont, en proie à l'alternative de rompre sa promesse ou d'épouser celle dont il est maintenant épris, se tient à lui-même des discours contradictoires [1].

Dans l'histoire enfin de Mansor et du pêcheur, peu importaient au conteur italien les sentiments du roi lorsque au cours d'une chasse il se trouvait égaré par un fort orage au milieu des marais. Belleforest, au contraire, s'y intéresse et s'y attarde; je veux dire que non content de les analyser, il orne encore son récit de tous les rapprochements historiques ou mythologiques et de toutes les considérations morales qui peuvent à son gré l'ennoblir : « ... Ne faut doubter que ses oraisons et prières à son grand prophète honnoré à la Mecque, fussent oubliées, et qu'alors il ne fust plus dévotieux que quand il alloit le vendredy à la Mosquée. Il se plaignoit de son désastre, accusant la fortune et plus encor sa folie, que de s'adonner tant à la chasse, jusques à s'esloigner pour estre en terre estrangère. Quelquefois s'aigrissoit il, et vomissoit son courroux contre ses gentilshommes et domestiques, et menaçoit de mort ceux de sa garde, mais puis après, mettant la raison en parade, il voyoit que le temps, et non leur paresse, ou peu de soing causoit ceste disgrace. Il pensoit que son Prophète luy envoyast cest orage pour quelque sien péché, et l'eust rédigé en telle et si dangereuse extrémité pour ses fautes... » Heureu-

1. Ailleurs, dans l'histoire de Luchin, nous assisterons aux hésitations d'un autre amoureux dont la passion est combattue à la fois par la crainte de ses parents et par son propre goût de la grandeur.

Digitized by Google

sement Dieu et Mahomet ont pitié de son malheur et le conduisent vers l'habitation d'un pêcheur. Dans le récit italien le caractère de celui-ci était à peine indiqué : la nouvelle française, au contraire, le développe : « C'est un gausseur qui se plait à apprester à rire aussi bien que meilleures viandes. » Après avoir fait l'éloge du roi à celui qu'il prend pour un courtisan, il raille son hôte avec bonne humeur sur sa délicatesse efféminée et sur son goût difficile[1].

Pas plus qu'il ne s'attardait à de semblables analyses, Bandello n'était préoccupé de préparer les revirements chez ses personnages ou de rendre plus vraisemblables leurs brusques résolutions. Saïch, roi de Fez, irrité contre Mahomet, qui a essayé de se révolter, est bien décidé à le châtier par les plus cruels tourments; cependant, voici que sur quelques excuses d'un ambassadeur il accorde subitement son alliance au rebelle. Belleforest a essayé d'expliquer ou d'atténuer ce changement soudain. Après avoir entendu le discours de l'envoyé, qui n'est autre que Mahomet lui-même, « le roy demeura longtemps sans parler, tout surprins et esmeu, balançant entre courroux et clémence, et mesurant par Mahomet les accidens qui adviennent souvent aux plus grans, et que la fortune leur apreste d'aussi fortes et plus dangereuses alarmes qu'aux plus petits, et pour ce respondit... » De même, pour préparer le lecteur à un dénouement inattendu, Belleforest, nous l'avons dit, n'hésite pas à sacrifier l'effet de surprise qu'avait pu rechercher l'auteur italien. L'histoire de Galeaz et de Lucrèce nous en fournit un exemple. Chez Bandello nous n'apprenions la fureur jalouse de Galeaz qu'au moment même où il tuait sa maîtresse. Belleforest, au contraire, nous laisse de bonne heure prévoir ce dénouement en nous dévoilant les sentiments de l'amoureux. Avant de

1. Nous avons déjà relevé chez Boaistuau cette préoccupation de la psychologie. Il n'est pas impossible que Belleforest ait emprunté plus ou moins consciemment à son devancier une ou deux indications de ce genre qu'il ajoute au récit de Bandello. Ainsi, dans la nouvelle de Fabio et d'Émilie, comme dans celle de Didaco et de Violante, la jeune femme, le soir où elle a décidé de tuer son amant, refuse de prendre avec lui ses plaisirs accoutumés. Quelques pages plus haut. Belleforest avait prêté à Émilie un entretien avec sa nourrice dans lequel elle exprimait, comme Juliette dans la nouvelle de Roméo, sa crainte d'être jouée par son amant et de servir de risée à une famille dont elle connaissait les sentiments hostiles.

Digitized by Google

savoir que c'est sa mère qui a fait enlever Lucrèce, Galeaz dans la nouvelle française se montre torturé à l'idée que ceux qui ont ravi la jeune femme ont pu en jouir, et, dans un sonnet qu'il compose alors, il se promet de mettre fin à ses tourments par un double meurtre. Aussi ne sommes-nous pas dupes de la joie qu'il témoigne, lorsque sa mère lui promet de lui rendre sa bien-aimée : il est, nous le savons, bien décidé à la tuer, et le dénouement ne nous surprend pas. Il en est de même d'un épisode développé de l'histoire de Fabio et d'Émilie. Dans le récit italien, le jeune homme, sermonné par son père, refusait de lui rien promettre, puis il allait trouver sa maîtresse et, en dépit des plaintes et des reproches de celle-ci, il se décidait à obéir aux injonctions paternelles. Belleforest a developpé ce récit et rendu plus vraisemblables ces changements du jeune homme. Après trois entretiens avec sa famille, Fabio, qui n'a pas encore revu sa maîtresse, est contraint de se soumettre. Mais il ne peut se résoudre à abandonner Émilie à la tristesse où il la sait plongée; il va la consoler et, trompé par sa feinte résignation, il se déclare prêt à obéir à son père.

La naissance des sentiments dans les récits italiens était aussi soudaine et inexpliquée que les résolutions et les revirements. L'amour se manifestait toujours en coup de foudre. Othon, en revenant de la messe, confie sa passion à un de ses serviteurs et le charge de lui procurer des renseignements sur la beauté qui d'un seul regard lui a ravi le repos. L'action est moins sommaire dans la nouvelle française. Au retour de l'office, Othon se tient à lui-même un long discours pour se reprocher son coupable désir et essayer d'oublier cette nouvelle passion. Malheureusement, la vue de la jeune fille, qu'il retrouve aux vêpres, livre un rude assaut à ses bonnes résolutions. Sa constance est encore ébranlée durant le souper par le chant d'un musicien, dont la tristesse amoureuse lui paraît traduire ses propres sentiments et amollit son cœur. D'ailleurs, n'a-t-il pas entendu, après le repas, un marquis déclarer que l'amour ne s'attaque qu'aux belles âmes? Il n'en faut pas tant pour torturer le malheureux prince! Il ne peut trouver le sommeil,

Digitized by Google

et ses gémissements attirent un serviteur, auquel il confie son secret, et qu'il charge de s'informer de la jeune fille.

On voit que c'est surtout à l'analyse de l'amour que s'applique la psychologie de notre traducteur : et si trop souvent ces longs développements ne sont qu'un centon d'ornements littéraires et de clichés, il faut reconnaître que plus d'une fois aussi les remaniements et les additions de Belleforest ont été heureux. Témoin l'histoire de Livio et de Camille. Le caractère de la jeune fille n'était même pas esquissé chez Bandello. Elle passait subitement de l'indifférence et de l'insensibilité à l'amour le plus violent. Quelques mots de celui qu'elle avait jusque-là repoussé suffisaient à « l'enflammer de la tête aux pieds d'une ardeur extraordinaire ». C'était à la vérité une psychologie bien sommaire. Quelque banale et convenue que puisse paraître l'analyse de Belleforest, elle est autrement vraie que cette transfiguration subite. A la première ouverture que la sœur de l'amoureux fait à son amie, celle-ci se récrie et reproche durement à la jeune fille de jouer en faveur de son frère ce rôle peu honnête. Mais les vers galants que Livio lui envoie quelques jours plus tard la trouvent déjà moins rebelle. Tout en usant de graves paroles, en alléguant son devoir et en proclamant son indifférence, elle « prend à cette lecture un singulier plaisir, et commence desja à sentir dans son cœur avec les premiers traits d'amour l'amertume d'un désir auquel elle n'ose satisfaire ». Cependant son honneur l'emporte, et elle rompt avec Cornelia; à contre-cœur, il est vrai, et « toute transie ». « Ce fut lors, » ajoute Belleforest, « qu'elle commença à mesurer l'affection de Livio et voir que telle continuation ne se faisoit point sans que l'amour ne fust et loyal et véhément : pour ce délibera que s'il advenoit qu'on luy en parlast davantage, elle changeroit d'advis, et choisiroit Livio pour celui qui seroit un jour son loyal espoux, et à qui elle fieroit ses plus secrettes pensées. » Les nouvelles qu'elle apprend de la maladie du frère et de la sœur achèvent de lui faire prendre conscience de ses sentiments, et, après un long monologue, où elle se justifie à ses propres yeux de la démarche qu'elle médite, elle va visiter son amie, bien décidée

Digitized by Google

à se lier avec Livio par la promesse d'un légitime amour. La vue de l'amoureux évanoui lui ôte même toute idée de feindre et l'amène à lui déclarer la violence, en même temps que la pureté de sa passion : « Je vous aime, Livio, et vrayement je vous aime, non d'une amour qui se perd après que les fols ont jouis de leurs désirs et folles pretentes; mais comme les filles doivent favoriser ceux qui leur font l'amour à bonne fin et en intention de mariage. »

Il est à noter que ce goût très manifeste de Belleforest pour la peinture de l'amour ne l'entraîne pas en général à ces descriptions galantes et voluptueuses que l'influence de l'Arioste avait mises chez nous à la mode. Nous rencontrons bien dans l'histoire d'Aleran et d'Adélasie le récit des caresses des deux jeunes gens, dans celles de Lactance ou de Ludovic et Cassandre des descriptions assez grivoises et grossières dans leur banalité, que notre moraliste justifiait sans doute à ses yeux par les formules de prétérition dont il a soin de les entourer. Mais, en somme, ces développements sont rares: le jour où les deux amants sont unis, le conteur les laisse jouir en paix de leur bonheur. Il ne s'intéresse qu'à la naissance de la passion. Aussi a-t-il, dans un grand nombre de nouvelles, ajouté de son propre fonds un récit de quinze, vingt ou trente pages uniquement destiné à exposer les origines et le développement d'un amour que Bandello nous montrait déjà conscient de lui-même, ou sur les débuts duquel il se bornait à de très brèves indications. On trouverait facilement dans les quatre volumes français une vingtaine d'additions de ce genre. Un ou deux exemples donneront une idée de ce procédé. Dans la nouvelle de Boccali, Bandello nous apprenait en deux pages que, malgré ses ambassades et ses cadeaux, le jeune homme n'avait pu obtenir l'amour de Camille. Belleforest en prend occasion pour raconter les péripéties de cette passion. Boccali a prié une amie de Camille de remettre à celle-ci une lettre dont le narrateur a soin de nous donner le texte. Mais la dame reçoit fort mal missive et messagère, et la conversation des deux amies nous est fidèlement rapportée. En apprenant cet accueil, Boccali, désespéré, s'adresse à un de ses soldats.

Digitized by Google

Celui-ci lui propose de recourir à une vieille entremetteuse avec laquelle il a, sous nos yeux, un long entretien. Cependant l'amoureux chante sous les fenêtres de sa bien-aimée une chanson de cent vingt vers qu'il vient de composer. Peine perdue: Camille, un moment ébranlée, se reprend aussitôt et se promet d'être rigoureuse. Dans les trente-quatre pages que Belleforest a substituées à deux pages de la nouvelle de La Tour et de Claude, la scène n'est guère différente. Le jeune homme chante sa passion secrète dans la solitude, confie ses angoisses à la nature et grave sur les arbres des vers amoureux. Dans une réunion, il se laisse arracher des mains une chanson de cent soixante vers composée pour celle qu'il aime, puis, au cours d'un entretien qu'il a avec elle, il lui déclare son amour. Claude, après avoir feint de ne point l'entendre, lui ordonne de renoncer à sa poursuite. Un sonnet qu'il chante sous son balcon en s'accompagnant de son luth, n'attendrit pas plus la cruelle que les déclarations précédentes, et La Tour, désespéré, se retire aux champs, où il tentera de l'oublier.

On voit que, pour composer ces développements, Belleforest a recours à un certain nombre d'épisodes, de procédés qui réapparaissent presque toujours. Les uns ont surtout pour lui une valeur d'ornements, et il faut reconnaître qu'il n'en abuse pas. Ainsi nous ne rencontrons guère qu'une description de palais, dans la nouvelle d'Alexandre de Médicis et du courtisan: « Descendus qu'ils furent en la basse court, ils virent une fontaine de marbre, laquelle jettoit l'eau par quatre gros canaux, qui estoit reçeuë de quatre nymphes toutes nues, dans des vases richement ouvrez à la damasquine, et sembloit qu'elles la présentassent à un chevalier armé, gisant sous un haut et bien fueillu arbre, qui donnoit ombre a la fontaine: et tout auprès ils virent un petit livis qui respondoit sur un jardin, autant singulier et bien cultivé que furent onc les délicieux et plaisans jardins d'Alcinoé: car en cestuy cy, outre l'artifice de l'ouvrier et travail ordinaire du jardinier, nature y avoit produit quatre fontaines aux quatre coings, faisant le lieu et plan du jardin party esgalement en forme tétragone. Or ces fontaines arrousoyent tout ce beau pourpris, sans que

Digitized by Google

le jardinier eust peine qu'à ouvrir quelques petits conduits par lesquels l'eau se rendoit où il la voyoit estre nécessaire. Je lairray icy l'ordre des arbres et fruitiers distingué en quiconces, les labyrinthes subtilement et mignotement élabourez, les parterres verdoyans, et donnant tel contentement à l'œil, que si le Duc n'eust plus pensé au tort fait à la fille du meusnier qu'à la gentillesse du maistre de la maison, et à la singularité de l'edifice, il se fust (peut estre) oublié dedans ce petit paradis terrestre. Et pour parfaire l'excellence du lieu, la main ouvrière et industrieuse de l'homme, secourue par le bénéfice de nature, y avoit dressé une crotte assez profonde, et où il se pouvoit voir un bon nombre d'antiquitez, en laquelle la voix immortelle d'un Echo respondoit à voix triple, à ceux qui tenoyent quelque propos en ce lieu souterrain..... Le gentilhomme baignant en aise et tout confit en plaisir, voyant que le Duc s'agréoit tant en son édifice, le mena de chambre en chambre, desquelles chacune estoit enrichie, ou de superbe tapisserie à la Turquesque, ou de riches et divinement ouvrez tableaux, avec l'ustensile si bien appropriée, que le Duc ne pouvoit mettre l'œil en pas une d'elles, sans y trouver de quoy s'esmerveiller. »

Cette description du palais est assez significative. Le monument lui-même reste dans l'ombre; les œuvres d'art sont indiquées en passant et d'une façon vague. Ce qui intéresse surtout notre traducteur, c'est le jardin; ce qu'il s'attache à nous représenter, ce sont les parterres, les grottes, les fontaines. Les descriptions de la nature, plus ou moins arrangée par la main des hommes, sont en effet assez fréquentes dans ses *Histoires tragiques*. Encore importe-t-il de distinguer. Belleforest, comme les écrivains du siècle suivant, décrit rarement la nature pour elle-même. Ce n'est que de loin en loin qu'on rencontre des indications comme celle-ci : « Après le repas il fallut aller s'esbatre sur la verdure le long d'une saulsaye ou la sérénité du temps, le gazouïllis des ruisseaux, le jargon fredonné de la musique naturelle des oiselets et le doux murmure des fueilles branlantes au sifflement d'un doux Zéphir les convia à renouveller les passe temps de l'après

Digitized by Google

disnée. » Mais si la nature l'intéresse peu par elle-même, il aime en revanche à la mêler aux sentiments de ses héros. Sous l'influence de l'Arioste, il conduit les amoureux au fond des bois et des solitudes, et la nature devient dans ses histoires le confident ou le symbole, assez maladroit d'ailleurs, de leurs passions et de leurs peines. « Tandis que le Duc se tint à Pozzuol, le marquis de Cotron, amoureux de Léonore, se desroboit tous les matins pour tout seul s'aller esbatre le long de l'orée de la mer, et souvent par l'estendue de la belle et fertille campaigne, pour s'arrester en la contemplation de quelque antiquité, là où il dressoit ses discours amoureux, et plaintes causées de sa longue destresse : bien souvent se pourmenoit il par les cavernes et grotesques naturelles, pleines de frescheur et où l'eau distillant des rochers, faisoit croistre les herbes capillaires au pendant des voultes que nature avoit industrieusement dressées dans l'aspreté du rocher. Quelquefois les lacs sulphurez le voyoyent évaporer les souspirs aussi chaut comme estoit celle espaisse fumée qui sort de la Solfatarie, jadis nommée les champs Phlégriens; mais ce qui plus luy renouvelloit ses désirs et la passion amoureuse, estoyent les jardins, les plus beaux de l'Europe, ou la nature et l'artifice n'ont rien oublié, pour l'embellissement de ce paradis de délices; car c'estoit là que passant par les petits boscages de Cèdres, Limons, Orengiers et Citronniers, il luy souvenoit de la nayve couleur de sa dame, et de celle verdeur de son aage, et continuelle beauté qui ne luy défailloit ny en la rigueur de l'hyver, ny devant les ardeurs de la canicule: sentant puis après l'odeur des fleurs odoriférantes, des Jossemis, des roses, rosmarins, sauges, aspics et lavandes, il souhaittoit de se pouvoir repaistre tout ainsi en la souëfveté de l'odeur de l'haleine de sa dame, comme l'on faint certains peuples en Ethiopie vivans de l'odeur simple des herbes et fleurs qui sont souëfflairantes; mais quand il voyoit les clers ruisseaux ondoyer, et oyoit le murmure et gazoüillis de l'eau tombant le long des collines, et par l'herbe drue qui tapissoit les roches fertilles d'alentour, lors il ne pouvoit se tenir de larmoyer, et accroistre par le desbord de l'humeur de son

Digitized by Google

cerveau, les petites rivières qui alloyent rendre le tribut deu a l'Océan, pensant tousjours quel moyen il pourroit tenir pour acquérir la grâce de sa cruelle Léonore. »

Ce souci qu'a Belleforest de mêler la nature aux angoisses des amoureux se manifeste par quelques modifications significatives. Dans la nouvelle italienne de Fabio et d'Émilie, comme dans celle d'Aleran et d'Adélasie, l'amoureux déclarait sa passion ou exhalait sa douleur dans une chambre: chez Belleforest, la scène est transportée, ici dans « un cabinet de feuillage » où Émilie conduit son amant, là dans un jardin au pied de la fenêtre d'Adélasie. Ailleurs, c'est La Tour qui, dans la solitude des bois, chante à sa manière le *O fortunatos nimium*, et grave sur les arbres, les rochers et les fontaines des vers espagnols, italiens ou français. C'est Diego qui « fait concitoyen avec les bestes et oiseaux des forests, spelonques, et cavernes, ne laissoit profondité de boys, aspreté de rocher, ou beauté de vallée, sans y donner quelque signe de sa marrisson. Quelquefois avec un poinsson bien aigu luy servant de ciseau, il gravoit le succez de ses amours sur quelque forte pierre; autres fois l'escorce molle de quelque tendre et nouvelet arbrisseau luy servoit de papier et parchemin: car là il empraignoit avec un chiffre mignottement dressé en une (non facile à cognoistre) liaison, le nom de sa dame entrelacé si proprement avecques le sien, que les plus escorts se fussent trompez à en tirer la vraye interprétation. Un jour donc, ainsi qu'il passoit son temps (selon son ordinaire) à fantastiquer ses desseins, et bastir le succès de ses amours en l'air, il engrava ces vers sur la pierre du bord de la fontaine, qui estoit joignant sa maison sauvage et grotesque:

Si quelque Pan forestier cy habite,
Si quelque nymfe a ouy mes douleurs,
Que l'un contemple et quel est mon mérite,
Et quel droit j'ay d'espandre tant de pleurs:
L'autre me preste un ruisseau qui humecte
Mon cœur, mes yeux, vrays esgouts de ma teste.

Un peu plus loing, où souvent, au lever du soleil, « il alloit s'accrocher sur une haute et verdoyante colline, pour s'esgayer

Digitized by Google

sur l'espesseur de l'herbe fresche et drue, et où soit que naturellement cela fust faict, ou que la main industrieuse de l'homme y eust monstré sa diligence, l'on voyoit comme quatre pilliers, qui eslevoient une pierre taillée en quarré, et bien cizée, faicte et dressée en manière d'autel. La donc dédia il ses vers à la postérité :

Sur cest austel sacré, à la déité saincte
De quelqu'un des hauts Dieux je poseray ce vers,
Tesmoing de mon malheur et des ennuis divers
Que me donne sans fin, par amour, cette attainte.

Et aux bords de ceste table il ciza cecy :

Par tant ne durera cest ouvrage dressé,
Comme le nom commun des moytiez divisées,
Lesquelles, s'unissans apres un mal passé,
Rendront de mon amour les peines compensées.

Et devant son logis sylvestre et pierreux, en l'escorce d'un beau et hault Hestre, sentant je ne scay quelle gayeté non accoustumée, il escrivit cecy :

Accroissant ta beauté, s'estendant ta grandeur,
Comme toy, je verray l'accroist de mon honneur. »

C'est sans doute au *Roland furieux* que Belleforest a emprunté l'idée de ces développements. Nous trouvons même dans l'histoire de Timbrée de Cordoue une traduction assez fidèle d'un célèbre passage de l'Arioste que Desportes devait reprendre quelques années plus tard (XXIII, 126-128).

Queste non son piu lacrime, che fuore
Stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore
Finir, ch' a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
Fugge per quella via ch' agli occhi mena;
Et è quel che si versa, e trarra insieme
E 'l dolore e la vita all' ore estreme.

Questi ch' indizio fan del mio tormento
Sospir non sono; nè i sospir son tali
Quelli han triegua talora; io mai non sento
Che 'l petto mio men la sua pena esali.

Ce ne sont plus larmes qui distillent hors de mes yeux en si grand abondance, d'autant que larmes ne suffiroyent à donner fin à cette grande douleur que me tourmente. Las! ce feu vital est estaint presque en moy, lequel faisoit escouler par l'alambic de mon cerveau ces ruisseaux qui tesmoignent et de ma peine et de mon amitié; lesquels s'ils continuent guère plus longuement ils emporteront l'humeur et la vie tout ensemble.

Ah! ces vents qui sortent de mon estomach et servent d'indice de ma souffrance, ne sont plus souspir. Car le souspir n'est pas tel, lequel a quel-

Digitized by Google

Amor, che m' arde il cor, fa questo vento,
Mentre dibatte intorno al fuoco l'ali,
Amor, con che miracolo lo fai
Che 'n fuoco il tenghi, e no consumi mai?

que relasche en son batement, mais à peine que je ne sens une exhalation de mes entrailles avec la véhémence de ce vent qu'amour fait en mon cœur, pendant que de ses ailes il soufle le feu qu'il a allumé en mon âme : là où cependant il fait non sans miracle qu'au milieu du feu je vis sans me consumer, quoy que l'ardeur me débilite, de sorte que je ne sçay plus comme la vie pourra retenir sa force.

Non son, non sono io quel che paio in viso;
Quel ch' era Orlando è morto, et è sottera;
La sua donna ingratissima l'ha ucciso :
Sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirto suo da lui diviso,
Ch' in questo inferno tormentandosi erra,
Acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
Esempio a chi in Amor pone speranza.

Hélas, je ne suis plus ce Timbrée de Cardone, libre en ses actions, et franc en son pensement et fantasie, d'autant que ma cruelle m'a privé de ma liberté, a ravy mon cœur, et denué mon âme de l'office de penser en autre chose qu'en l'appast et saveur de sa grande beauté, avec lequel il me charme, desrobe mon cœur et me dessaisist des forces et de raison, et de cognoissance de moy mesme...

La peinture de l'amour est encore accompagnée parfois, chez Belleforest, d'autres ornements. Ici, l'auteur introduit dans son récit quelques présages funestes à propos du mariage d'Émilie et de Fabio : « Je pense que les chantres qui chanterent leur épithalame et chant nuptial furent des hiboux et chauves souris annonçant leur mort misérable par l'occurrence d'un fait tant hors de propos. » Là, c'est un songe qui fait voir à Galeaz le ravisseur de sa Lucrèce, ou à Camille le cadavre de son amant; c'est un pressentiment qui attire le sultan vers l'un de ses prisonniers, en qui tout à l'heure il reconnaîtra son ancien bienfaiteur, ou qui révèle à une jeune femme le malheur que lui réserve son second mariage. Mais, en somme, ces ornements purement littéraires sont assez rares : Belleforest développe plus volontiers, et parfois sans mesure tout ce qui se rapporte à l'analyse ou à l'expression des sentiments amoureux. Ici encore, il ne se laisse pas trop entraîner aux procédés de description purement extérieure : s'il ajoute, du reste, assez mal à propos, un ou deux évanouissements d'amoureux, il s'attache surtout à des manifestations plus profondes et moins banales de la passion. Il aime à développer les protestations d'amour qu'échangent ses héros : ainsi,

Digitized by Google

dans la nouvelle de la comtesse de Cellant, il prêtera au comte quatre pages de tendres déclarations dont Bandello ne lui fournissait même pas l'ébauche. Il étudie, peut-être avec plus d'intérêt encore, les provocations et les manèges des coquettes pour attirer les yeux et retenir les cœurs des jeunes gens : les avances de la dame de Chabrie à Tolonio, que le récit italien indiquait en quelques mots sont mises en scène par Belleforest en quatre pages. Dans l'histoire de Fabio et d'Émilie, il s'attarde à analyser les finesses et les ruses d'une confidente pleine d'expérience. Tandis que le jeune homme chante sous sa fenêtre, Émilie est aux écoutes avec sa nourrice, « et oyant la gaillardise du chant et la douceur de la voix de son amant, se fust volontiers monstrée si la vieille ne l'en eust empeschée, disant : « Quoy, ma fille, voulez vous montrer si peu de gravité à l'endroit de celuy qui vous poursuit avec telle et si grande révérence? Ce n'est ainsi qu'il faut procéder, veu que les caresses si soudaines que vos semblables monstrent aux hommes les desgoustent plus que vous ne pensez, et leur engendrent des opinions en teste, qui ne s'effacent si tost que l'on voudroit. Et à vous dire le vray, encor qu'une Damoiselle eust intention de donner quelque faveur à celuy qui la courtise, si faut il luy faire trouver bon; luy donnant mainte traverse, à celle fin que la peine estant longue, le plaisir luy semble plus grand, et que demeurant en haleine, il persiste en la servitude, et dévotion envers sa Dame. Laissez moy faire seulement et je l'appasteray de l'amorce qui luy est nécessaire pour le présent, vous apprestant néantmoins plaisir et contentement pour l'advenir. » « Excusez une folle jeunesse, dit la fille, et usant de vostre sagesse, faictes que je m'aperçoive de ce que vous sçavez faire pour l'allégeance des personnes... » Et en effet la nourrice se garde bien de déclarer à Fabio la joie que sa lettre a causée à la jeune fille : « J'ay monstré vos lettres à Emilie, » dit-elle, « laquelle les a leües et n'en a tenu grand compte à cause de l'inconstance et légereté qui se voit ordinairement es hommes de vostre sorte. Bien est vray que si l'effect respondoit à la parole, je pense que facilement elle s'accorderoit à vous

Digitized by Google

aymer avec tout tel respect qui est deu à fille de telle maison qu'elle est. »

Ce personnage de la nourrice confidente se rapproche singulièrement de celui de l'entremetteuse de profession. Les Dariolettes, comme aime à les désigner Belleforest en souvenir de l'Amadis, ont dans ses nouvelles un rôle beaucoup plus important et beaucoup plus fréquent que chez Bandello. Il n'est guère d'amoureux, voire même d'amoureuse, qui ne se serve de ces obligeantes intermédiaires, toujours désireuses de leur apporter, en échange d'espèces trébuchantes, de belles promesses et parfois mieux encore. Quelques lignes de récit deviennent de longues pages de dialogue, et beaucoup même de ces entretiens sont imaginés de toutes pièces par le traducteur. Pour sauver la moralité de son œuvre, il a bien soin de condamner impitoyablement ces femmes qui se servent de leur expérience pour satisfaire les coupables passions des uns, en corrompant par leurs discours hypocrites l'innocence des autres; et il juge sans doute que cette précaution le met à l'abri de tout reproche et justifie ses peintures. Il trouvait, d'ailleurs, à celles-ci de grands avantages, car non seulement elles se prêtaient mieux qu'aucun autre épisode à l'analyse des sentiments et des caractères, mais encore elles lui permettaient de multiplier sans grands frais d'invention les entretiens et les dialogues, puisque les ouvertures de la Dariolette sont presque toujours encadrées de deux conversations avec l'amoureux.

René STUREL.

(A suivre.)

Digitized by Google

LYRE DU NORD, LYRE ITALIENNE

ESSAI SUR LES DEUX GRANDS COURANTS

DE LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE

(*Suite et fin* [1].)

Des diverses littératures du Nord, je n'ai guère parlé jusqu'ici que de la littérature allemande. Pour la littérature anglaise, un rappel est nécessaire. On dit donc que Boiardo, lorsqu'il fit la trouvaille du nom de *Rodomont* [2], ordonna, dans sa joie, de sonner les cloches de son château de Scandiano. On dit aussi que les paysans de Sloug, dans le comté de Buckingham, après une lecture de la *Paméla* de Richardson, furent si heureux du dénoûment, où l'on voit la vertueuse héroïne conduite à l'autel par son persécuteur lui-même, sorte de don Rodrigue, qu'ils coururent, en signe de joie, sonner à toute volée les cloches de la paroisse.

Ces deux anecdotes peuvent n'être pas vraies; mais il suffit qu'elles aient été imaginées pour que nous y voyions toute la différence des caractères de la littérature et de l'esprit public, si tardif et si stérile chez nous, si précoce et si fécond en Angleterre. On dira : — la cause provient de nos regrettables divisions et servitudes politiques. — Sans doute, jusqu'à un certain point. Mais ici nous devons nous en tenir aux effets qui sont ceux-ci : La littérature, en Italie, est une chose en quelque sorte officielle et académique, nécessaire à l'éducation formelle des esprits ou au prestige et à la distraction des privilégiés; elle est un champ clos, où ne sont admis que les initiés, et n'a pas de lien avec la vie extérieure ni de répercussion dans la conscience publique. Boiardo fait sonner les cloches, parce

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIV, p. 336.
2. Personnage de son *Orlando innamorato*.

Digitized by Google

qu'il a trouvé un nom de roman expressif, comme il aurait pu le faire pour un sanglier abattu à la chasse ou pour la naissance d'un fils dans sa famille : manifestation toute personnelle, affirmation individuelle. Les paysans de Sloug, au contraire, élèvent à la hauteur d'un événement public le dénoûment d'une intrigue de roman, ce qui prouve que l'évolution du goût littéraire ne leur est point étrangère et que cette littérature se liait par de multiples rapports à l'esprit public, dont elle était vraiment la synthèse et l'expression objectivement idéalisée, puisque tout ce peuple y trouvait la reproduction de ses propres sentiments, le reflet de sa conscience morale et sociale, la représentation de ses plus hauts idéals. Le carillon des cloches de Sloug nous apprend que la littérature était infiniment plus répandue en Angleterre qu'en Italie, ainsi que l'a remarqué Bonghi dans un livre de beaucoup de valeur. Goldoni fait seul exception, car ses comédies étaient, par nature, du genre littéraire le plus populaire. Sait-on pourtant ce qu'il eût fait si Richardson et Molière ne l'avaient précédé[1] ? Et l'exemple fut suivi même en Allemagne où la vie bourgeoise et l'esprit bourgeois passèrent dans la comédie et le drame avec *Minna* et *Sara* de Lessing, avec *Stella* de Gœthe, avec *Louise* de Voss, et avec *Hermann et Dorothée*.

Quant à l'Italie, il est reconnu que celui qui vint, tel un Aristarque, tonner contre les pédanteries creuses des académies, fut précisément Baretti. Très jeune, il avait traduit Corneille et s'était formé le goût et l'esprit au delà des Alpes et de la mer, dans la fréquentation de la société anglaise et par la culture de la littérature anglaise.

C'était le temps où, en Angleterre, se fermait le cycle classique de Dryden, de Pope et de Gray, et où s'ouvrait le cycle bourgeois de Cowper, de Crabbe, de Burns. Nous, en retard de plus d'un siècle, nous alimentions nos esprits de la seule matière classique. Parini a certainement plus de puissance que Pope dans la satire sociale, et ce dernier, cependant, un

1. Et même Marivaux qui, par contre, commença sa carrière d'auteur dramatique au théâtre italien de Paris. Cf. Larroumet, *Marivaux, sa vie, ses œuvres* (Paris, Hachette, 1894), et Brunetière, *Marivaux*, dans les « Époques du théâtre français » Paris, Hachette, 1891).

Digitized by Google

peu précieux et cherché dans la *Boucle de cheveux enlevée*, est de beaucoup plus efficace et plus universel, dans son traité moral — *Essai sur l'homme* — traduit en toutes langues, que le premier, qui pour exposer ses préceptes d'éducation, a besoin de remettre au jour le vieux mythe de Chiron et d'Achille! Quelle profondeur et quelle vérité de passion humaine dans l'épître délicate d'Héloïse à Abeilard, comparativement à la galanterie toute cherchée qui inspirait le *Dono* et le *Messaggio*[1]! Et combien le sentiment de la vie intérieure et de la nature est plus vrai dans l'ode à la *Solitude*, de Pope aussi, que dans la *Vie rustique* avec les réminiscences mythologiques *d'Atropos* et du *nocher* brun, de *Cérès* et *Bacchus*, de *Plutus* et *Phébus !*

Passons à Monti, qui offre quelque rapport avec Dryden bien que d'un siècle après lui[2]. L'ode de ce dernier, pour la fête de la *Sainte Cécile*, dut donner à Monti l'inspiration de son chant sur la *Beauté de l'Univers*, où il célébra en chrétien l'idée de l'harmonie universelle, chantée déjà par Dryden, par Mason, par Pope et, en même temps que Monti lui-même, par Angelo Mozza, dans plus de seize morceaux lyriques, originaux ou imités. Et que ces variations poétiques sur le thème de l'harmonie des sons et des choses aient chanté à l'oreille de Monti, nous en avons une preuve dans les quatre premières strophes

1. « Les origines de la littérature allemande moderne ne sont, en vérité, ni suisses ni souabes; elles sont anglaises... Les Anglais, les premiers, ont vraiment mêlé la littérature à la vie active, à la vie quotidienne, à la vie pratique, et fait ainsi de l'homme de lettres un quasi-personnage dans l'État. » (Brunetière, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.*)

2. Ils sont tous deux pénétrés de l'esprit classique. Leur caractère inconstant les amène l'un et l'autre à traiter les genres les plus divers de la poésie. Épiques, lyriques, dramaturges, ils sont également traducteurs: Monti de l'*Iliade*, Dryden de l'*Énéide*. Mais leur traduction fut, comme celle de Caro, appelée belle infidèle. Ils usent tous deux du même moyen poétique, la forme allégorique. Il y a dans leur caractère et dans leur vie la même analogie. Le mariage de l'un comme de l'autre donne lieu à des bruits malveillants. Tous deux prodiguent l'encens à des protecteurs puissants: l'Anglais à la favorite du roi, l'Italien au neveu du pape. Tous deux ont à se défendre contre les attaques d'envieux; et, changeants par nature, ils finissent par être toujours adulateurs du parti triomphant; Dryden célébra Cromwell, Monti Napoléon. Et de changer ainsi de parti, suivant la fortune, leur rapporta honneurs, situations lucratives, et le titre identique d'*historiographe royal*, sans obligation d'écrire l'histoire. Lorsqu'à la révolution anglaise succéda la réaction avec Charles II, Dryden chanta l'*Astrea redux*, comme Monti, à la réaction autrichienne, chanta, avec la même allégorie mythologique et un titre exactement semblable, *le Retour d'Astrée!*

Digitized by Google

de l'ode à Montgolfier [1], qui sont plus qu'une réminiscence d'une strophe de Pope. Quoi qu'il en soit, Monti, en le jugeant d'après le concept scolastique traditionnel, a de remarquables qualités de style et de nombreuses pages d'un coloris vigoureux, mais, dans presque aucune, un lecteur du xxe siècle ne peut se trouver en communion d'esprit avec lui, ne peut être ému de ses sentiments, ne peut partager ses impressions, voir dans sa propre pensée le reflet de ses rêves.

Par l'imagination vive, par les images et les envolées à la Pindare, par l'*œstre mélancolique* et une prédilection pour la *poésie des tombeaux,* il y a affinité entre Gray et Foscolo. Je reconnais volontiers, par une comparaison, que la poésie de Foscolo est comme une de nos grandioses et merveilleuses cathédrales, et l'élégie de Gray comme une modeste église de campagne. Je reconnais que les *Sepolcri* sont, comme le *Carmen saeculare,* comme le *5 Mai,* comme *Excelsior*, une de ces lyriques universelles qui marquent les pierres milliaires de la poésie, sans distinction de pays et d'époque. Mais tout cela ne fait pas qu'il n'y ait dans l'élégie de Gray une conception plus large de la vie commune, et que le rapport n'ait été, et ne soit encore plus complet avec l'esprit d'un plus vaste cercle de lecteurs. Si l'une a pour elle l'admiration fervente et entière des esprits cultivés, l'autre exprime le sentiment, reflète la conscience de tous : parce qu'en Italie la poésie a été faite, et semble toujours faite, pour *le savant, le patricien*, tandis qu'en Angleterre elle est pour *la généralité* En un mot, la littérature anglaise est populaire en Angleterre, la littérature italienne ne l'est pas en Italie.

On peut ainsi conclure que pas plus Alfieri que Parini, que Monti, que Foscolo, c'est-à-dire quatre sur six de nos grands poètes modernes, ne sont et ne peuvent être populaires,

1. Voici ces vers de Pope :

So when the first bold vessel dar'd the seas,
High on the stern the Thracian rais'd his strain,
While Argo saw her kindred tress
Descend from Pelio to the main.
Transported demi gods stood round,
And men grew heroes at the sound,
Enflam'd with glory's charms...

Digitized by Google

n'ayant ni par le sujet, ni par l'idée, ni par la forme, rien qui réponde à l'état général des esprits, rien qui représente le mouvement varié des idées, la mobilité des sentiments, la vie multiforme de la nature et de la société dans leurs manifestations les plus ordinaires et les plus générales. Eux, au contraire, Cowper, Crabbe, Burns, Longfellow, les Browning, entre tant d'autres, se mettent à la portée du lecteur de culture moyenne. Ils lui parlent, en sa langue, de ses sentiments, de sa vie, de toute chose qu'il peut savoir, voir et sentir, de manière qu'il se retrouve tout entier ou par quelque côté dans l'œuvre de ces poètes. Les nôtres, même les grands que nous venons de citer, nous obligent à aller jusqu'à eux, à sortir de nous-mêmes pour les pénétrer; ils demandent que nous revêtions notre pensée et notre esprit de cette robe officielle que mettait Machiavel lorsque, las de la compagnie des charretiers de San Cacciano, il montait dans son *studio* pour s'entretenir avec les grands de l'Antiquité. *Nous, de la république des lettres, nous sommes des aristocrates*, a dit un jour Carducci. Et vraiment, la poésie est toujours pour nous l'arche sainte, un champ clos, quelque chose d'officiel et d'hiératique qui ne se lie ni par le fond, ni par la forme, au sentiment général.

L'une des plus réelles possessions de cet hypothétique *empire des vers*, est l'incontestable douceur de la langue. Habitués à la prononciation gutturale et âpre des lansquenets d'abord, des Croates ensuite, nos aïeux aimèrent à s'assurer eux-mêmes que rien n'est plus mélodieux que la langue du *si*. Et sifflant et glissant entre leurs dents ce *si* particulièrement doux, contournant la bouche comme pour arracher du fond de la gorge en un son rauque et prolongé, le désagréable *ia* des Goths, ils acquéraient et donnaient une preuve sensible et irréfutable de l'excellence mélodique de notre langue.

Il est juste, en effet, de reconnaître que par le mélange et la proportion parfaite des voyelles aux consonnes, notre langue, généralement claire, a une harmonie plus douce que la langue allemande, où les sons et combinaisons de sons, ont de l'âpreté et une certaine dureté. Elle a aussi comme

Digitized by Google

qualité intrinsèque la flexibilité et le moelleux, propres à rendre toute la variété des nuances qui donnent le relief à la description des choses et l'expression au sentiment.

Mais si ces langues du Nord n'ont pas pour notre oreille la cadence phonétique de la langue italienne, elles sont aptes à obtenir la ductilité et la flexibilité des sons, grâce aussi au grand nombre de mots d'une ou de deux syllabes. Car il faut distinguer entre les longs mots composés, difficiles, et étranges pour nous, de l'allemand technique et doctrinal, et ceux qui en poésie, rendent les nuances de la pensée et l'expression du sentiment. Je ne sens vraiment pas une harmonie plus grande dans cette phrase traduite : *Conosci tu il paese dove fioriscono i cedri,* que dans l'original :

Kennst du das Land wo die Zitronen blühn.

En outre, comme notre parler s'est développé chez nous, en même temps que nous, il s'adapte à l'organisme de notre esprit aussi parfaitement que la chair à notre corps. Nul autre ne s'harmoniserait mieux. Dire qu'une langue n'est pas susceptible de certaines tonalités, de certaines modulations, par le seul fait que nous ne la connaissons pas, ou seulement imparfaitement, ou parce que notre oreille n'y est point faite, serait nier à celui qui la parle naturellement, la capacité des sentiments qui leur correspondent. Et ce serait chose absurde. Dans ces conditions, est-il donc impossible de comparer, et de porter un jugement objectif? Pour le même motif que la couleur, l'odeur, la saveur, le son, ne sont pas une réalité objective, mais un effet tout suggestif de vibrations; l'évaluation des sons, comme celle des odeurs et des saveurs, dépend d'une éducation spéciale, d'une aptitude et d'une habitude de nos sens, qui appartient, non seulement aux individus, mais aussi aux grandes collectivités humaines, qui sont comme soumises à un tempérament propre ou acquis. Il est certain que les jolies chanteuses villageoises de Mugello comprennent les cavatines de Verdi mieux qu'elles ne comprendraient les symphonies de Beethoven, si pleines de charme pour celui qui en a l'intelligence, de même que les sauvages de l'Afri-

Digitized by Google

que équatoriale trouvent dans leurs fantasias au son du tam-tam un plaisir que ne saurait leur procurer une mélodie de Bellini.

On m'objectera, peut-être, que les étrangers eux-mêmes reconnaissent la supériorité mélodique de notre langue. Les étrangers ! que quarante ans de séjour en Italie n'aident point à prendre notre accentuation et nos inflexions. Je dis *notre* et je ne l'entends cependant que de ceux dont le langage est cultivé et choisi, car notre très harmonieuse langue est loin de l'être dans la variété souvent peu élégante des dialectes locaux :

La favella toscana ch'è si sciocca
Nel Manzonismo de gli Stenterelli.

Personne ne regardera comme un modèle d'harmonie toscane, l'italien-milanais que les journaux humoristiques attribuent par plaisanterie, à l'honorable M. Marcora. Est-ce la faute du milanais? Pas du tout. Car le dialecte milanais est capable intrinsèquement des plus délicates modulations; et il en a donné de belles preuves littéraires, notamment dans les vers émouvants de Grossi sur la mort de Carlo Porta[1]. Et pour en revenir à l'impression des étrangers, ou plutôt à la concession conventionnelle qu'ils semblent nous faire, je rappellerai qu'un jour où j'assistais à une conférence d'un savant allemand, Charles Hildebrand, très au courant des choses d'Italie qu'il aimait à étudier, il parla de la langue de Pétrarque en un français correct, et, pour faire apprécier par l'assistance la suavité émanée des lèvres de Calliope, il disait en homme convaincu : *Écoutez, messieurs,* la douceur de ce langage, — et il citait :

Levo*mí* il m*ío* pensier*ó* in par*té* over*á*.

Et qu'on vienne parler de l'appréciation des étrangers sur l'excellence mélodique incontestée de notre langue!

Je crois au contraire, et la chose n'est point nouvelle, que chaque langue est vraiment la plus harmonieuse pour le peuple qui la parle. J'entends toute langue développée et per-

1. Il en est de même du dialecte piémontais. Cf. le théâtre et certaines chansons d'amour de Brofferio.

Digitized by Google

fectionnée artistiquement. L'espagnol, le français, l'anglais, l'allemand, ont autant que l'italien l'aptitude intrinsèque pour exprimer musicalement toutes les nuances de la pensée, et ont à un degré peu différent le pouvoir de donner à l'expression l'harmonie intérieure des choses et des sentiments. Et comme la langue est organique à chaque peuple, il s'ensuit que chaque peuple comprend mieux la mélodie de la sienne. Cette mélodie, par la perfection de l'art, peut être assez parfaite pour se faire entendre et sentir par tout étranger, pour peu qu'il y ait éducation et habitude. Et nous, Italiens, peut-être avons-nous plus d'aptitude à nous assimiler l'harmonie des langues étrangères que les étrangers à s'assimiler la nôtre. Aussi, mieux qu'Hildebrand ne sentait le rythme exquis des vers de Pétrarque en les disant de cette étrange façon, une oreille bien préparée peut, chez nous, comprendre dans l'original la paix sereine de la *Sérénade* de Longfellow, la douce onomatopée des vers de Tennyson, *A l'oiseau*, la mélancolie de certaines strophes d'amour d'une ballade de Heine, *Rudel et Mélisandre*, la tristesse et le découragement de Marguerite dans ce refrain de Gœthe :

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr.

Dans ce retour du rythme bref, qui semble lui-même une plainte, et dans le prolongement affaibli des syllabes des deux derniers vers, on sent l'angoisse, l'abandon d'une âme inquiète et inconsolable, bien mieux que dans la plus fidèle traduction italienne : *La mia pace è perduta, il mio cuore è grave; Io non la ritroverò mai, mai più*[1].

1. Un autre bel exemple d'onomatopée dans la dernière strophe du *Pêcheur*, de Gœthe. L'eau monte :

Dass Wasser rauscht, dass Wasser schwoll

et mouille son pied nu :

Netzt' ihm den nachten Fuss.

Et à la fin, la répétition des hémistiches rend le parallélisme de l'action :

Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn, geschehn
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

Digitized by Google

Ce *nimmer und nimmer mehr*, au son grêle et lent, rend mieux la profondeur de la souffrance que notre fort et rapide *mai, mai più.*

On ne doit pas conclure par ce qui vient d'être dit, que la poésie allemande et anglaise moderne est au-dessus de la nôtre comme beauté et perfection, et mérite d'être étudiée davantage. Rien ne serait plus sot, car les belles œuvres d'art ne peuvent pas plus se mesurer que les génies qui les conçoivent. Nous nous dirons seulement qu'il faut, après avoir étudié et admiré ce qui est beau et grand chez nous, prendre la peine de regarder plus loin, pour connaître les autres belles et grandes choses qui sont dans le monde. Et comme ces choses ont des qualités spéciales qui manquent aux nôtres, il est nécessaire, en un siècle où d'incessants et multiples échanges de toutes sortes rendent communs aux nations les fruits de la civilisation mondiale, sans exception, il est nécessaire que chacun de nous apprenne du moins ce qu'il y a de commun et d'universel dans l'œuvre du génie étranger, pour en alimenter et en former son propre esprit, et son propre génie s'il y a lieu. Sismondi a dit, non sans raison, que *pour une nation forte il n'y a point de littérature étrangère.*

Certes, tout n'est pas parfait dans la littérature anglaise et allemande moderne, toutes les cordes de la lyre du Nord ne sont pas aptes à rendre la voix des choses avec une clarté immédiate et simple, suivant l'auguste vérité universelle et éternelle, et non suivant cette vérité étroite et passagère que le poète élabore dans le fond de son subjectivisme sentimental ou imaginaire. Schelley, entre autres, s'enveloppe trop volontiers dans un nuageux symbolisme métaphysique qui devient parfois obscur et affecté. Keats, lui, aime à revêtir de belles formes classiques ses théories philosophiques suivant Schelley. Après Burger, la moitié de la lyrique allemande sembla liée au genre romantique de la ballade populaire et chevaleresque, dont la forme trop capricieuse et le fond très pathétique la mettent aussi loin de la vie réelle que les variations classiques ou romantiques de nos poètes lyriques.

Cependant, même ceci admis, il ne faut point oublier que

Digitized by Google

la ballade est un genre qui répond encore parfaitement à l'esprit et au goût des pays du Nord. Car la ballade de *William and Margaret* de David Mallet, et la *Poésie du vieux marin* de Coleridge, et d'autres encore d'auteurs plus modernes, jusqu'à Élisabeth Browning, sont aussi répandues en Angleterre que le sont en Allemagne certaines ballades de Bürger, de Goïthe, de Schiller, et d'autres après eux. Les adaptations diverses de quelques-unes, comme *le Roi des Aulnes*, *la Lorelei*, en sont aussi une preuve. Mais en nous défaisant, nous, de ce qu'il y a de convenu et de peu naturel dans notre art, il ne faudrait pas prendre ce qu'il y a de petit et de caduc dans un autre; nous devons au contraire faire servir à notre culture de lettrés modernes et avertis ces éléments et ces formes plus vivantes qui sont, dans l'Europe cultivée, du domaine commun des idées et du sentiment commun de l'art. Il faut, non pas changer, mais élargir le champ de nos études. Et après le culte rendu aux génies italiens qui ont revêtu de formes classiques l'expression de leur pensée, nous prêterons une attention sérieuse aux génies étrangers qui ont montré comment ils ont su allier plus efficacement la poésie à la vie.

Cet essai d'unir la poésie à la vie, au sentiment réaliste de la vie, fut, il est vrai, tenté par plusieurs des nôtres au IXe siècle. Il semble que ce fut chez eux comme un pressentiment des formes nouvelles. Tommaseo fit mieux qu'un essai. Giusti évolua dans un cercle trop étroit d'idées et de milieux, mais n'est point à mépriser de ce côté. La liberté d'Aleardi se trouva gênée par un sentimentalisme et un vague idéalisme à la manière de Lamartine. Prati, par sa belle imagination et sa verve facile, laissa croire un instant qu'il serait notre poète des temps modernes; et il faut en effet reconnaître que dans l'ensemble de son œuvre considérable il rompit, comme Manzoni, comme Leopardi, avec la tradition séculaire maîtresse. Mais il resta loin du faîte parce qu'il manqua d'une idée poétique *personnelle* et forte, en même temps que d'une objectivité précise et d'une simplicité mesurée des formes.

La figure que l'on se représente de Prati poète, est encore à peu près celle du prophète, ou de l'improvisateur emporté

Digitized by Google

par une sainte fureur. Et de la virtuosité de l'improvisateur il a cette facilité à assimiler tous les sujets, cette fluidité intarissable qui se répand souvent sans réserve, à travers le flot pressé des images et des figures et la surabondance des mots. Très différent des autres, et néanmoins pas assez original, quant à la conception et à la composition, il se fit une habitude de demander une inspiration de circonstance à d'autres poètes, plutôt que directement des choses. Il voit plutôt qu'il n'observe. Il saisit au vol les images — *i lampi febei* — plutôt qu'il ne les choisit et ne les détermine. Il conçoit mieux qu'il n'élabore. Et quant aux sources, on sait que sujets, arguments et formes de quelques-unes de ses poésies, il les tint de Victor Hugo. Lara et Mazeppa lui suggèrent *le Comte de Riga* et *Rodolphe*. Manfred, Childe-Harold et Faust lui donnent l'idée de *Satana e le Grazie* et d'*Armando*. Il y a dans son *Ariberto* des réminiscences de poètes étrangers. Hermann et Dorothée de Gœthe, à travers la fougue byronienne et la mélancolie lamartinienne, devient la romantique et pathétique nouvelle d'*Hermengarde*. Les ballades allemandes et celles de Victor Hugo et de Carrer tout à la fois donnent aux siennes le ton, plus même que le ton, car le *Voyage nocturne* est la paraphrase exacte du Roi des Aulnes de Gœthe. Et comme la ballade allemande a généralement son origine dans les légendes populaires, Prati emprunte ainsi à ces études populaires, commencées en Piémont avec Constantin Nigra, quelques traditions locales qu'il versifie : *La figlia di Fontanamora*, *Carina di Nole*, *Rosalba*, *Il ponte di Lanzo*, *La valle di Fondaglia*, et d'autres encore. L'orientalisme, mis à la mode par Moore, Byron, Gœthe, Rückert, Platen, et par Victor Hugo, fit briller à son imagination des sujets et des tableaux orientaux (*Gelosia orientale, Rilla*, *Vendetta slava*, *Azzarellina*, etc.). La reine Mab shakespearienne, de Shelley, reparaît dans sa *Mab*, et les vieilles romances espagnoles vulgarisées par Berchet et aimées de Carrer, maître en ce genre, lui suggèrent des compositions espagnoles: *Saint Jacques de Compostelle*, sujet pris déjà par Southey, le *Zingano de Castille*, le *Cid*, *Pachita*, etc.). Mais dans toutes ces ballades il manque de mesure, d'har-

Digitized by Google

monie, d'objectivité. Les *Dieux de la Grèce*, de Schiller et de Heine, se revoient dans ses *Profughi dell'Olimpo*. Il imite Giusti dans le mètre de ses vers et dans ses propos toscans, comme dans ses strophes *A Alexandre Manzoni* et *A Costanzo Gazzera*. Dans son *Aspasie*, d'inspiration léopardienne, il mêle à certains tableaux légers, imités de Parini, les mythologiques figures des odes foscoliennes, et il calque sa *Mort de Sapho* tout à la fois sur Leopardi et sur Lamartine. L'empreinte du nouvel hellénisme, et un rappel des *Grâces*, sont visibles dans ses poésies d'*Isis (Antimaco, Inide e il satiro, Frammento d'Ellade)*, quelquefois il reprend certains sujets de Leopardi, comme dans *La nostra età, Lacrymae rerum, Ad un Rossignolo;* ou bien, il s'essaye dans un genre manzonien, comme dans l'ode *In morte di Carlo Alberto*. Et, toujours incertain, il hésite entre différentes formes, cherchant souvent un coloris d'impressionniste, et laissant voir toutefois, parmi des inégalités et bizarreries de style et une surabondance de mots et de tours, beaucoup de virtuosité technique avec une certaine sonorité qui n'est pas toujours la véritable harmonie intérieure.

Par le fond poétique, l'ensemble de son œuvre oscille entre le maniérisme classique et le maniérisme romantique, entre les souvenirs d'Hellade et les gestes des Bardes, entre l'aspiration tout humaniste à l'amour et à la gloire et cette sorte d'attitude assombrie qu'aime à prendre le poète philosophe pour faire ressortir, sous des faces diverses, certains lieux communs, tels que le destin, l'adversité, l'injustice sociale, avec l'invariable refrain de la mort. D'où l'on est amené à cette conclusion que si Prati, dans la prodigieuse fécondité de ses *Chants d'Isis et de Psyché*, laisse entendre parfois que les voix des choses montent jusqu'à lui, il n'en a cependant recueilli qu'un murmure, un accent, une note, et qu'il a passé avec une belle insouciance comme à la recherche d'autres impressions également fugitives, d'autres impirations également momentanées, *Seminuli febei*, dit-il lui-même, jetées dans le champ de son imagination inconstante qui effleure et prend son vol. Menues semences poétiques qui ne produisent que de rapides ébauches, ou d'interminables strophes lyriques, quel-

Digitized by Google

quefois un beau sonnet, plus souvent un médiocre *(Psyché)* et qui se perdent sans laisser de trace dans son esprit, sans relief pour son art qui n'a pas de figures en pleine lumière, mais seulement des raccourcis et des ombres. Ces défauts ne permettent pas de placer Prati parmi les premiers poètes, bien que dans son œuvre poétique brillent quelques vraies perles.

Il serait malaisé de parler des poètes vivants ou disparus depuis peu. Tandis que D'Annunzio poursuit en virtuose sa belle œuvre lyrique, Arthur Graf a cessé d'exposer son subjectivisme pessimiste; et l'art, cependant très moderne et d'aspects variés, de Giovanni Maraddi et de Guido Mazzoni, semble avoir désormais accompli son cycle. Les cendres de Pascoli sont à peine refroidies, et ses panégyriques trop récents, aussi je terminerai cette revue sur un rappel de Zanella. Fortement nourri d'études classiques, grand connaisseur et vulgarisateur de la poésie étrangère, il fit voir aussi qu'il comprenait les besoins de l'art nouveau. Mais d'une part ses scrupules de conscience, de l'autre son idée de concilier en poésie la science et la foi, puis d'autres causes que nous appellerons extérieures, arrêtèrent l'essor de son imagination soumise. Ses meilleures poésies originales ont été délaissées pour d'autres formes plus goûtées, aussi n'eut-il pas ce qu'on appelle une école. Mais l'un des premiers il désigna à l'esprit poétique italien, par son enseignement et son exemple, les sources auxquelles il pourrait se retremper et se fortifier; et par la doctrine qu'il mit en pratique, il fit comprendre que le salut de la pensée renouvelée et de l'art nouveau ne pouvait s'obtenir qu'en associant la classique perfection de la forme, celle de la *Lyre italienne*, au fond de vérité et d'humanité qui vibre à travers les cordes de la *Lyre du Nord*[1].

C'est dans cette idée et cette intention qu'est la raison du présent ouvrage.

GIUSEPPE FINZI.

Traduction de Madame THIÉRARD-BAUDRILLART.

1. Idée ancienne au reste, savamment émise par Mme de Staël qui, « aux modèles grecs et latins, sans en méconnaître pour cela la grandeur et la perfection, proposait de joindre désormais, sinon de substituer, les maîtres des littératures du Nord ». (F. Brunetière, *La littérature européenne au XIXe siècle*; dans les « Études critiques sur l'histoire de la littérature française », Paris, Hachette, 1903.)

Digitized by Google

MARIO RAPISARDI ET LES RAISONS DE SA VOGUE

Le mérite de Mario Rapisardi a été définitivement fixé par deux critiques italiens : M. Guido Mazzoni, dans son *Ottocento,* et M. Benedetto Croce, dans son excellente *Critica* (III• vol., 1905). Si j'y reviens, voici mon excuse : je voudrais chercher pourquoi un poète dont M. Croce s'étonne spirituellement que l'ennui ne lui ait pas fait tomber la plume des mains, a pu si longtemps trouver tant de lecteurs.

Mais tout d'abord le cas d'un vrai poète qui passe sa vie à composer des œuvres insipides est heureusement si rare, qu'il n'est pas inutile de le constater une fois de plus avant d'en raisonner, puisque cet article s'adresse en premier lieu au public français, qui connaît peu Rapisardi. Il ne me sera que trop aisé de m'expliquer : il faut s'être juré de faire un article sur Rapisardi pour lire jusqu'au bout ses vastes compositions.

En premier lieu, l'objet en est d'une étrange monotonie. Toutes visent à glorifier les révolutions, je devrais dire les révoltes passées, présentes et futures de l'esprit humain. Certes, quelques-unes de ces révolutions furent bienfaisantes ; la pluralité des hommes en accepte aujourd'hui les résultats ; mais on conviendra que quatre ou cinq poèmes de 8 à 9.000 vers chacun en moyenne, cela dépasse la mesure. Ce serait déjà beaucoup trop si chacun représentait une seule de ces crises, de manière que le total formât une histoire de l'émancipation de l'homme, divisée en chapitres distincts ; on trouverait le recueil trop volumineux, du moins on ne relirait pas plusieurs fois les mêmes pages. Mais, sauf dans son dernier poème, où il veut bien partir de son temps, il retourne toujours à l'origine du monde pour nous traîner sur les mêmes péripéties, plaindre les mêmes victimes, exalter les mêmes libérateurs. Quand on songe à tant de grandes choses que

Digitized by Google

l'Italie a vues et faites durant la vie de Rapisardi, on est stupéfait de cette monotonie : un poète patriote qui a contemplé la résurrection de l'Italie et qui, se bornant à y faire de courtes allusions, ressasse impitoyablement l'histoire du genre humain, ou, pour mieux dire, des misères du genre humain ! On nous dira que V. Hugo a rempli lui aussi de longs poèmes de déclamations analogues contre les rois et les prêtres, mais, outre que sa plume a un autre relief, il s'est bien gardé de donner à tous la forme d'un résumé chronologique, et, si dans l'époque actuelle il est aussi sectaire que Rapisardi, s'il ne comprend pas mieux que le principe d'autorité est aussi nécessaire aujourd'hui qu'autrefois, il comprend beaucoup mieux que lui que des idées qu'il sacrifie imprudemment ont fait à certains jours la grandeur de l'humanité. Cela tient à ce qu'il est plus instruit. Il n'a pas l'esprit beaucoup plus critique, il lit surtout des auteurs de seconde main, les lit très vite, les comprend comme il peut; mais du moins il a pris la peine de regarder, fût-ce dans des copies médiocres, les tableaux des différents âges; sa puissante imagination aidant, il les retrace à son tour en toiles pleines de grandeur et de vie. On lira donc toujours, on relira sa *Légende des Siècles*. Rapisardi, qui appartenait pourtant à une corporation dont c'est le devoir, le plaisir, de lire beaucoup, n'a pour ainsi dire jamais lu que des poètes. Il est vrai qu'on se demande comment il a pu entrer dans les universités, puisqu'il n'a jamais été docteur, et comment il y est resté, puisqu'il a cessé si tôt d'y faire son cours; mais enfin il vivait parmi des gens à l'esprit ouvert, curieux. Néanmoins M. Croce a pu dire que cet éternel panégyriste du socialisme paraît ne l'avoir connu que par des manuels à deux sous. Son instruction en histoire ne s'étend pas beaucoup plus loin. Il a trouvé le temps de traduire Lucrèce, Catulle, les odes d'Horace, le *Prométhée* de Shelley, il connaît la Bible pour l'avoir souvent parcourue, mais hors de là il ne sait en quelque sorte rien que des noms de libres penseurs, de persécuteurs; il maudit les uns, bénit les autres, et cela, mêlé à des paraphrases ou à de pauvres inventions, lui suffit pour composer quatre ou cinq rédactions de l'histoire universelle.

Digitized by Google

Il se souciait tellement peu d'impressions précises que, même dans ses poésies détachées, ce fils de Catane ne s'inspire jamais de la Sicile, de ses beautés propres; à part l'Etna qui lui crevait les yeux, il ne chante pas les sites de son île; je veux croire que la condition particulièrement malheureuse des ouvriers de Sicile l'a incliné vers le socialisme; mais ces souffrances il les décrit bien rarement; c'est surtout la vie du pauvre, du paysan en général qu'il dépeint; l'imagination plus que la vue des choses éveille sa sensibilité.

Ajoutons que cet Italien méprise l'Italie, et cela à l'heure même où l'Italie, à la sueur de son front et à la pointe de l'épée, reprend sa place parmi les peuples. A part Mazzini, Garibaldi et quelques autres coreligionnaires en libre pensée, sa génération ne lui inspire que dédain. Ce mépris s'aggrave même en quelque façon par l'estime qu'il montre pour la dynastie de Savoie[1]; car, si l'Italie, comme il ne se gêne pas pour le dire, est une sentine de vices, comment cette dynastie qu'elle aime et à qui elle prête son bras, peut-elle obtenir l'admiration du poète? Comment se fait-il que sous sa plume la satire, quand elle vise le prince, prenne un air de compliment? Dans l'*Atlantide*, 1894, le roi de la bourgeoisie (de la bourgeoisie italienne, il n'y a pas à s'y tromper) a nom Tête de Bois; voilà un mot vif, direz-vous; attendez et vous allez voir si le portrait a dû déplaire au Quirinal : son peuple voudrait qu'il ne fît rien, mais il est de race, il a la main leste, il court sur la montagne quand il veut prendre le frais ou il descend à la mer et se trémousse; *actif, vaillant soldat, il a, dit-on, attrapé deux balles à la guerre*[2]. Cet enthousiasme pour la dynastie se concilierait avec sa censure de quelques actes isolés du gouvernement, tels que la conclusion de la Triple Alliance et la guerre contre l'Abyssinie par exemple, quoique Rapisardi aille jusqu'à prendre ouvertement parti pour Méné-

1. En 1868, dans *Palingenesia*, p. 41-2 du Ier vol. des *Opere* (Catane, Giannotto, 1894-7, 6 vol.), il fait prédire qu'un jeune roi loyal désigné par le vœu populaire délivrera Rome; au IXe ch., il y loue sans réserve Charles-Albert; il se rétractera dans l'*Atlantide* (1894), p. 383 du VIe vol.; mais dans *Lucifero* (1876), il reproche à l'Espagne de n'avoir pas gardé Amédée de Savoie, p. 198-6, 289 du IIe vol.

2. II, p. 188. Tout au plus peut-on soupçonner qu'à la 4e strophe de la pièce *Emigranti*, dans *Giustizia* (1883), il fait allusion aux plaisirs clandestins du roi.

Digitized by Google

lick dans le morceau intitulé *Espiazione;* mais dans l'*Atlantide* il met littéralement l'Italie au ban des peuples[1]. Toutefois, il est plus charitable d'interpréter cette exception faite en faveur de la famille royale par un fond d'aversion pour la démagogie[2]. Seulement on s'étonne qu'un homme qui a jusqu'après la quarantaine mis sur la même ligne le despotisme des philosophes et celui des rois, en soit venu plus tard au point de croire que les actionnaires des mines sont tous des oisifs, que les mineurs ne voient jamais le soleil, qu'ils n'ont pas d'amis, qu'ils ont fait la mine à eux tout seuls, que leurs filles ne sont corrompues que par les patrons, à qui seuls servent la chaleur et la lumière; on s'étonne de l'entendre faire écho à leur souhait, *non de paix mais de sang, d'un seul jour de joyeuse vengeance*[3], et versifier dans une pièce célèbre la menace des moissonneurs qui, un jour, faucheront non plus les moissons, mais les têtes des seigneurs. Au reste, en son propre nom il a glorifié les morts de la Commune et appelé les ouvriers à la révolte[4].

Mais il ne voyait pas très clair en lui-même si tant est qu'il y regardât. Il se croyait profond, quoique ce fût bien la dernière des prétentions qu'il eût dû afficher; il se reprochait d'avoir porté à l'excès son habitude de *pénétrer les choses et de les soumettre à une inexorable anatomie*, si bien que la vie se décolorait, se déformait à ses yeux, qu'il devenait *le roi d'un désert où sa pensée rongeait ses chaudes entrailles*[5]. Il croit s'être purgé de ses vieilles haines à l'heure où il chante les nihilistes[6]; il y eut même une minute où, en regardant un tableau de martyr, il s'est imaginé souffrir de son incrédulité, qu'il portait si joyeusement, si fièrement[7]. Il se croit vertueux et même

1. Les portraits injurieux qu'il fait des hommes de la Droite dans l'*Atlantide*, p. 191 sqq. 364 (VIe vol. des *Op.*) ne sont rien auprès de celui qu'il trace de l'Italie (p. 188-9 *ibid.*), dont il fait pis qu'un mauvais lieu.

2. *Lucifero*, p. 46-7 et 150-1 du IIe vol.; dans ce dernier passage il accuse la démagogie de nos malheurs de 1870; v. encore la pièce *Il passaggio dell' imperatore*, écrit sous le court règne de Frédéric III d'Allemagne.

3. *Canto dei mietitori*, p. 457-60 du IIIe vol.

4. *Falange augurale*, p. 467 du VIe vol.

5. 9e de ses épigrammes, p. 341 du Ve vol.

6. Cf. le *Passaggio dell' Imperatore*, précité, et la p. 463 du IVe vol. avec les p. 492-3 du même recueil.

7. *Ricordanze*, p. 451 du Ier vol.

Digitized by Google

rigoriste, parce que de loin en loin il donne d'austères conseils [1], mais les mauvais principes, les confidences gaillardes abondent dans son œuvre.

Il a de son caractère l'idée la plus avantageuse. Je crois bien que c'est à lui qu'il compare un aigle dont on oublie les ravages quand, victorieux, il s'enfonce dans les nues; dans son *Atlantide écrite avec le sang de son cœur et de son crâne par un ange et un démon* [2], il est le héros, ce poète Esperio qui veut opposer ses rimes d'un *inflexible acier, sa poitrine aux puissants dans les batailles audacieuses;* à tout le moins, dans sa 14e épigramme, il demande qu'en l'enterrant on laisse sa tête hors de la fosse *pour que la nuit une flamme éternelle brille alentour dans la plaine déserte et silencieuse.* Cette jactance, ses jugements hautains sur les hommes qui refaisaient alors l'Italie nous choqueraient moins chez un poète soldat ou conspirateur qui s'indignerait que tout le monde n'emboîtât pas comme lui le pas à Garibaldi. Mais Rapisardi a toute sa vie mené l'existence paisible de l'homme de lettres. Il a, sans dommage pour lui, persiflé, outragé, calomnié nombre de critiques, d'écrivains de son temps, car la boue ne lui coûte rien à manier, de même qu'il est souvent, non seulement égrillard ou obscène, mais ordurier [3]. On n'a répondu à ses insolences que par d'autres insolences ou par des parodies; aussi bien, quoique sa qualité d'agresseur ne lui attribuât pas le choix des armes, ses ennemis étaient avertis qu'il ne se battait qu'à coup d'injures : il refusait d'en appeler *à un sourd acier :* « Je raisonne, » leur disait-il, « je triomphe et je vous méprise [4]. »

Ces torts de l'homme, le poète ne les fait pas oublier. A la monotonie de l'inspiration, à celle des plans qui toujours nous font courir à travers les siècles, s'ajoutent l'incohérence et le manque d'originalité.

1. *Palingenesia*, p. 40, 48, 94, 208 du Ier vol. — Dans sa *Francesca da Rimini*, les démons condamnent les amours coupables; ailleurs, il blâme l'indécence du théâtre moderne.

2. VIe vol., p. 158.

3. V. Le marais des journalistes dans l'*Atlantide*, p. 227 du IIIe vol.; v. encore *ibid.*, p. 286, 287 et 292, *ibid.*, et un peu plus loin l'invective répugnante contre l'Académie des Lincei.

4. V. *Lucifero*, p. 278 et 281.

Digitized by Google

L'incohérence d'abord. On suit volontiers Dante et Milton à travers leurs fictions, parce que leur foi au surnaturel impose; mais comment se prêter à celles d'un homme qui, à partir de son *Lucifero*, répète à chaque instant que tout finit pour l'homme à la mort et que c'est l'homme qui a inventé les dieux? Chez un matérialiste, le surnaturel ne peut être que fantasmagorie. Si Dieu n'existe pas, qu'est-ce que la lutte de Lucifer contre lui? Aussi, Rapisardi ne fait intervenir Dieu que le plus tard possible et le montre enfin grotesque encore plus que perfide, au milieu de saintes lascives[1]. Des polissonneries à la Parny, des nargues aux croyants, voilà qui va bien dans une épopée! — Mais ce sont des épopées héroï-comiques. — Non, l'intonation générale est sérieuse et même déclamatoire, mais l'auteur a le souffle court; ses conceptions sont pauvres et sa veine mince; il s'accroche à ce qu'il peut; il recourt aux gravelures et aussi aux épisodes sentimentaux, aux allusions historiques hors de propos, pour y suppléer; l'amour de Lucifer pour une femme qui se noie entre ses bras, et qui lui fait dire, en pleine mer : « La mort est belle; sur cette bouche est l'amour et moi je la baise et l'aime », l'histoire antérieure de cette femme, ses amours innocentes avec le poète Georges, la guerre de 1870, les salons littéraires de Florence, les femmes auteurs, tout cela n'est que remplissage. La foi philosophique de Rapisardi est si peu solide qu'elle ne tient pas devant une tentation littéraire : chez un athée farouche, on admet l'idée première de son *Lucifero* qui, avec l'incrédulité, incarne l'amour des hommes; mais, dans *Giobbe*, Rapisardi retourne, à son insu, à la légende chrétienne : Satan y redevient le grand corrupteur; il veut séduire jusqu'à la Vierge et obtient d'elle un froid baiser! Même pris en soi, Lucifer est très mal conçu; tantôt il ne dispose que de moyens humains pour lutter contre la mer, contre un jaguar, tantôt il s'élève jusqu'au soleil.

Incohérents, ces poèmes pourraient être originaux. Mais M. Croce a très finement marqué que ce contempteur des corps

1. V. dans *Lucifero* le rôle de sainte Thérèse au XIIe et au XVe chant et celui que Dieu rêvait pour sainte Madeleine.

Digitized by Google

littéraires, qui a vomi sur eux, c'est le cas de le dire, les plus écœurantes insultes, est le plus académique, le plus classique, au mauvais sens de ces mots, des écrivains de sa génération. Il ne s'inspire ni de Dante ni d'Alfieri, mais bien de Parini quand Parini est arcade, de Monti quand Monti est mélodramatique; il a appris du premier les périphrases; il les manie élégamment lorsqu'il s'agit de décrire les inventions de la science, au Xe chant de la *Palingenesia*, l'imprimerie, le bateau à vapeur, la boussole, le paratonnerre, le télégraphe électrique, le chemin de fer, le ballon, et il recommence au IIIe chant de *Lucifero* avec quelques suppressions et quelques additions; quand il s'agit de noms propres, ses circonlocutions ne sont pas toujours aussi claires, d'autant qu'elles lui sont quelquefois dictées par des appréciations que le lecteur ne partage pas. A Monti, il doit ses visions funèbres ou prophétiques, ses monstres, ses squelettes qui maudissent Pie IX mourant ou ramassent leurs têtes pour les lui montrer[1]. Ailleurs, ce sont des transitions empruntées aux poètes descriptifs, des invocations ironiques dans le goût de Tassoni[2]. Dans les pièces détachées, où son moi peut naturellement s'étaler davantage, il se souvient de ses lectures plus qu'il ne s'interroge. Il nous dit que ses cheveux ont blanchi avant le temps; je veux bien l'en croire parce qu'il est difficile qu'il se trompe sur ce point; mais quand il assure, dès 1868, qu'il mourra à la chute des feuilles[3], comment ne pas penser aux romantiques poitrinaires, surtout quand on songe qu'il se vantait de sa vigueur[4]? Ses courts accès de mélancolie sont également d'emprunt[5]; c'est Byron qui par sa bouche s'écrie que, dans son désespoir, il détruirait, s'il le pouvait, la civilisation et ramènerait l'homme à vivre de glands[6] et que, durant un

1. *Palingenesia*, p. 45 du 1er vol.; *Lucifero*, ch. XIII, p. 338 du IIe; v. encore la pièce intitulée *Supplizio*, où des squelettes roulent dans les flots ou hérissent un bois contigu.

2. *Atlantide*, p. 206 du VIe vol.

3. V. dans les *Ricordanze*, *Ultimo autunno*; il y prétend que la Nature raille ses chagrins et ses vertus.

4. Sans parler des exploits amoureux qu'il s'attribue, v. le *Passaggio dell' imperatore*, où il fraye chemin, grâce à *sa poitrine de bronze*, à un pauvre maire de campagne, qui doit réciter un compliment.

5. Par exemple, dans les *Ricordanze*, p. 390 du 1er vol.

6. *Ibid.*, p. 392.

Digitized by Google

orage, il *détruit sous ses baisers de feu l'âme d'une femme mariée*[1].

Mais, au total, quoiqu'on ait, en outre, signalé des emprunts à Leopardi, il doit surtout aux classiques italiens d'avant la Révolution; il a imité les vieux satiriques italiens de son pays dans leurs bouffonneries, dans leurs déclamations morales qui ne sont au fond que prétexte à dérouler des équivoques obscènes; il y a en lui du Menzini, et sa fidélité à ces vieilles écoles n'a pas l'excuse de nos classiques attardés de la Restauration, parce qu'il vient un siècle et demi plus tard et parce que ces libéraux tenaient à marquer qu'ils ne reniaient pas Voltaire en qui, pour eux, tout se résumait, tandis que Rapisardi eût par ses opinions fait dresser les cheveux sur la tête des Arcades.

Néanmoins, ces énormes poèmes, fort ennuyeux en somme, ont trouvé des lecteurs, des acheteurs. Avant d'être réunis dans ses œuvres complètes, ils ont eu : la *Palingenesia*, deux éditions, *Lucifero* quatre, *Giobbe* deux, les *Poesie religiose* deux, les *Ricordanze* cinq, la *Francesca da Rimini* quatre.

Comment expliquer ces succès de librairie remportés à une époque où l'Italie était infiniment moins à son aise qu'aujourd'hui?

D'abord, et c'est la réponse qui vient la première à l'esprit, Rapisardi possède un réel talent de poète; il versifie à merveille; il n'avait nullement besoin des artifices qu'il employait souvent, car ses tours sont aisés, coulants, sa période harmonieuse, variée, son expression naturellement poétique; il traduit avec une fidélité, une dextérité surprenantes, et, don autrement précieux, son imagination a été véritablement frappée du travail mystérieux de la nature, de l'effort patient, énergique, sagace par lequel l'homme s'est assujetti le monde et s'est transformé lui-même. Il a tort d'y revenir perpétuellement, mais, si l'on me pardonne ce jeu de mots, c'est qu'il n'en revient pas. Je n'en donnerai qu'un exemple. C'est la molécule humaine devenue l'homme qui raconte son histoire :

« Les glèbes, point mûres encore, s'amoncelaient paresseu-

1. *Ricordanze*, p. 434.

Digitized by Google

sement au sein des ondes; la lumière féconde ne nourrissait alors ni êtres pensants, ni races animées, ni arbres, ni herbes; je fus la première semence végétale qui apparut sur la terre; je m'étendis en molles couches, je me tordis en hautes branches et, par des transformations oubliées, j'acquis le mouvement, le sentiment, et sortis des gouffres aquatiques sous un soleil plus tempéré. L'onde immense me vit inconscient vibrer, frétiller; la terre nourricière me vit ramper sur ses bords mal affermis, courir, monstre amphibie, les flots et les rivages, déployer des replis sinueux, dérouler des ailes audacieuses pour conquérir les hauteurs; puis, pourvu d'os raides, de nerfs subtils, pareil à un navire renversé, imprimant à la fois quatre traces sur l'herbe et, dans les cavernes moussues, éveillant les échos effrayés, je disputai à de moins forts tanière et nourriture. Ainsi, de forme en forme, infatigable pèlerin, je montai à l'humanité, où certes je ne m'arrêterai pas. Mon guide, ma loi était une volonté aveugle, qui, à travers les espaces immenses, aiguillonne diversement l'univers, volonté aveugle à l'origine qui, peu à peu, se révèle à elle-même[1]. »

Les sentiments affectueux inspirent moins souvent Rapisardi : il ne regarde pas assez les êtres pour s'intéresser beaucoup à eux. En amour, ce qu'il exprime bien, c'est le souvenir embelli par le temps : « Pâles fleurs, boucles de cheveux tressés en couronne ou ceints d'un léger ruban, chers souvenirs de mes plus beaux jours, je veux vous revoir, vous baiser encore. Des feuilles qui vous rassemblent se dégage un céleste parfum; chaque boucle rappelle une palpitation, chaque fleur un sentiment affectueux. Ah! de tant de soupirs, de tant d'ivresses qui furent une partie si vivante de moi, de tant de fibres brisées de mon cœur, à part ces reliques il ne me reste rien. Chers gages d'amour, si jamais j'écris, pense ou chante, que je sourie ou gémisse, je sens quelque chose en moi tressaillir; une flamme y brûle qui ne saurait mourir. Comme un ruisseau qui gémit de fatigue, je sens que je cours et ne sais pas où; et, sur ma tête, tandis que je passe,

1. *Empedocle*, p. 212-235, Ve vol.

Digitized by Google

avril jette une feuille et aussitôt je me reprends à songer, à évoquer un nom cher et gracieux [1]. » Il a rarement décrit les rudes labeurs des ouvriers; la pièce *Sul molo* est bien composée, émouvante [2]; mais il n'est pas adroit d'accuser les somptueux repas des riches d'affamer les artisans; car c'est le luxe du riche qui donne du pain à une foule de pauvres; de même lorsque, dans une pièce énergiquement écrite [3], il prête aux machines les ressentiments des ouvriers, il oublie que la machine, inventée par l'ingénieur, achetée par le patron, incarnerait mieux encore les intérêts des propriétaires ou mieux encore la fraternité qui devrait régner entre l'intelligence dirigeante et la vigueur exécutrice. Il est même curieux que Rapisardi, dès qu'il sort de la déclamation pour décrire, observe plutôt les scènes agréables de la vie ouvrière que les scènes pénibles.

Il y a trop d'élégance diffuse dans la pièce *A gentil operaja* [4], mais enfin le respect de la pauvreté, le respect plus rare chez lui de la pudeur s'y expriment agréablement, et voici, sur des travaux domestiques de la ferme, une page d'un excellent réalisme : « Tandis que la bonne vieille s'adonnait à ces soins et alimentait la flamme qui s'élevait en pétillant et colorait de rouge ses bras noueux, sa joue rugueuse, une esclave robuste, dans une large huche, dressée sur quatre pieds solides, criblait la farine en agitant le tamis et ses flancs rebondis; au centre, elle y faisait une blanche montagne au sommet de laquelle sa prompte main ouvrait un ample cratère où elle versait le lait gras de chamelle mélangé d'eau chaude; remuant, pétrissant le tout de ses paumes sonores, elle en faisait une pâte blanche et souple; puis, raclant le fond de la huche, essuyant ses doigts, elle faisait de cette pâte de doubles pains égaux qu'elle arrosait d'une douce huile d'olive et disposait harmonieusement en cercle sur des fours convexes. »

On trouvera d'autres passages fort justement loués dans un

1. *Ricordanze*, Ier vol., p. 311-312.
2. Dans le poème intitulé *Giustizia*.
3. *La Macchina*, VI, 457.
4. *Ricordanze*, I, 327-331.

Digitized by Google

tout récent article de M. Carlo Pascal[1], mais de beaux morceaux épars dans d'interminables poèmes ne les auraient pas soutenus.

La vogue de Rapisardi peut s'expliquer par le zèle avec lequel tout Italien de talent est appuyé, sinon par ses compatriotes, du moins par ses concitoyens; il se forme entre lui et sa province un lien étroit. Settembrini, parce qu'il était napolitain, donne dans son histoire de la littérature italienne une place démesurée aux Napolitains, et si Rapisardi a pu en user sans façon et impunément avec ses devoirs de professeur à l'Université de Catane, c'est que Catane le couvrait. On sait comment Trapani a défendu M. Nasi; la Sicile, fort attachée à l'Italie depuis Garibaldi, mais peu satisfaite de sa condition, tient plus encore peut-être que les autres provinces aux hommes qui lui font honneur. Toutefois, il faut remarquer que si les poèmes de Rapisardi ont paru d'abord dans son île, ils ont été souvent réimprimés dans les grandes villes littéraires de l'Italie du Nord : donc l'Italie tout entière épousait le poète de l'Etna. Voyons pourquoi.

Sans doute elle lui savait gré de se vouer à de hautes questions. Nous pouvons sourire lorsqu'il plaint Amiel de n'avoir pas eu un idéal élevé; mais, tout pauvre penseur qu'il est auprès d'Amiel, il n'en est pas moins vrai qu'il a passé sa vie à rêver la gloire du poète philosophe, et, depuis la mort de Leopardi, cette ambition n'était pas commune dans la péninsule. Rapisardi a fait des vers d'amour, mais il se vantait avec raison d'être autre chose qu'un faiseur de sonnets, de vers de circonstance. Il entendait mal la critique; au lieu d'insulter le talent, les mœurs de ses confrères, il aurait mieux fait de marquer plus nettement l'insignifiance des sujets où ils s'enfermaient très souvent; mais c'est quelque chose d'avoir souhaité que la foule en Italie rougît enfin des pauvretés poétiques dont elle se nourrissait[2]. La preuve que la poésie philosophique eût souri alors aux esprits sérieux, c'est que

1. *L'opera poetica di Mario Rapisardi.* Catane, Balliato, 1914.

2. *Giobbe*, p. 347 du IVe vol.; v. encore la pièce *Vetusta* dans les *Poesie religiose*, p. 432-5, *ibid.* et *passim*.

Digitized by Google

Carducci avait caressé le projet d'un poème sur Prométhée [1], auquel il a consacré une pièce insignifiante dans ses *Juvenilia* [2].

Ensuite, le grand public en Italie est moins sensible que chez nous à la plupart des défauts de Rapisardi, parce qu'il en trouve le germe chez des écrivains bien supérieurs. L'aversion furieuse, inintelligente de Rapisardi pour l'Église, pour le christianisme, va plus loin que celle de Victor Hugo qui, d'ailleurs, chez nous, ne s'en est pas très bien trouvé; mais elle ne dépasse pas celle que nombre de poètes italiens exhalaient depuis des siècles; sous l'ancien régime, ils la ramenaient souvent, par prudence, à l'état de lieu commun qui alternait avec des protestations d'orthodoxie, mais les abus du clergé, étant là plus saillants qu'ailleurs, y avaient toujours encouru des apostrophes virulentes. Cavallotti et Carducci, en vers comme en prose, ne ménageaient pas plus le christianisme; la religion naturelle même inspirait, aussi bien qu'à lui, des soupçons à d'autres patriotes; en Sicile, tout particulièrement, le prêtre était haï. L'épopée chez Rapisardi tombe souvent dans le burlesque; mais le grand Leopardi, avec plus de goût, n'avait-il pas composé un poème héroï-comique sur la lutte sacrée à laquelle l'Italie s'essayait de son temps? N'avait-il pas, sans respect pour les martyrs du Spielberg, partagé le ridicule entre les libéraux et leurs adversaires?

Les poèmes de Rapisardi sont interminables. Mais, tandis que chez nous un poème de ces dimensions ne rappellerait que les assommantes élucubrations assommées par Boileau, en Italie elles s'abritent derrière le respectable et dangereux exemple de Bojardo, de l'Arioste, de compositions inférieures, mais amusantes par endroits, que l'Italien relit à l'occasion, parce qu'il est moins pressé que nous. Ces poèmes, à la vérité, étaient pleins d'action et ceux de Rapisardi en manquent; mais il y déroule des allégories, et quantité d'Italiens, à commencer par Dante, ont cru que l'allégorie rehausse une œuvre littéraire. Le romantisme avait fait presque autant de bruit en Italie qu'en France; mais y avait beaucoup moins renouvelé

1. Lettre du 4 juin 1861
2. P. 414-5 de l'édition de Zurich, 1891.

Digitized by Google

la langue poétique, il ne s'en était guère pris qu'à la mythologie; sans doute Manzoni s'était déclaré pour lui, mais il ne s'était attaqué qu'à la tragédie classique, à la phraséologie païenne; Foscolo, Monti, sans parler du souvenir d'Alfieri, avaient contrecarré ses efforts; l'Italie n'avait pas eu un Victor Hugo pour envahir, pour révolutionner tous les genres, et elle n'avait pas reçu au préalable la culture philosophique qui, quoique très respectueuse en poésie des vieux principes, en avait préparé le discrédit. Rapisardi trouvait donc en honneur presque tous les procédés de la vieille école.

Les femmes qu'il a chantées ne nous intéressent en aucune façon, parce qu'elles n'ont pas d'histoire; nous ne désirons pas savoir leur nom, leur condition sociale, parce qu'il ne nous apprend rien d'elles; sa discrétion tourne à l'indifférence ou la provoque; nous voulons bien croire qu'elles ont existé; nous sommes absolument certains que Rapisardi n'a pas vécu chaste, mais c'est tout ce dont nous sommes sûrs et c'est trop peu pour des Français; au contraire, l'Italien ne demande guère à ses poètes que de bien exprimer l'enthousiasme pour la beauté féminine. Combien de gens ont cru que Béatrix était un pur type! Combien le croiraient pour Laure si, un jour, par hasard, Pétrarque ne s'était expliqué en quelques lignes sur un manuscrit! Quand Rapisardi veut dessiner une figure avec précision, il embrouille tout; la pièce intitulée *Ritratto* veut peindre une femme à la fois dissolue, lettrée, méchante, bonne, mais dans le détail il force les traits qui, dès lors, jurent ensemble; le sonnet *Disinganno* nous présente une fiction originale, dramatique : une beauté qui se livre aux plus indignes et se refuse à Rapisardi, se met tout d'un coup à sa disposition, en ajoutant : « Tu m'as prise pour la Gloire et je suis la Mort. » Le malheur est que quand on relit la pièce, on s'aperçoit que la Gloire seule et non la Mort peut être comparée à une coquette [1]. Seulement, j'ai essayé de le montrer [2], les plus grands maîtres italiens se permettent ces à-peu-près contradictoires : l'Italien, en art, aime autant que nous la

1. V. ces deux pièces aux pages 471-5 et 491 du Ier vol. dans les *Ricordanze*.
2. P. ex. dans un article sur Bojardo et Arioste, n°s 2 et 3 du *Bulletin Italien* de 1914.

Digitized by Google

vérité, mais il lui suffit de la trouver dans chaque ligne isolée; pourvu que chaque trait soit expressif, il regarde peu à l'ensemble; dans les œuvres les plus châtiées, l'auteur s'embarrasse peu des dissonances.

Les caricatures de Rapisardi sont outrées, répugnantes, mais le portrait de vieille qu'il enlumine dans l'*Atlantide* [1] formait un des thèmes obligatoires de la poésie italienne du XVIe et du XVIIe siècle. Sa liberté de plume nous choque; mais on sait qu'il faut expurger M. d'Annunzio pour le faire lire en français. Nous nous imaginons malaisément qu'un poète et un poète d'assez haut vol, injurie ses confrères, les souille du haut des airs, pour parler sa langue en l'atténuant, et c'est peut-être pour cela que la Muse lui casse si souvent les ailes; mais, de grâce, Carducci, quand il est en colère, garde-t-il toujours sa dignité? Jusqu'à certains artifices qu'en France on taxerait d'ingénieuses réclames surprennent moins en Italie : qualifier de Poésies religieuses un recueil athée nous paraît un peu fort; mais Carducci n'appela-t-il pas Odes barbares des pièces composées d'après la métrique des Anciens?

Le grand public italien ne pouvait donc être au premier moment ni choqué ni surpris des défauts de Rapisardi. Il admirait la hardiesse, l'ampleur avec lesquelles il développait un système que la nation n'avait jamais vu se produire au grand jour. Les libéraux, d'accord ou non avec lui sur ce système, saluaient dans l'auteur un allié contre la réaction à peine vaincue. Aujourd'hui, on le juge uniquement comme homme de lettres; ses bons morceaux paraissent noyés dans son œuvre, et de tous côtés on dit qu'on formerait un bien petit livre avec ce qui mérite d'en être conservé. L'heure serait propice pour une édition de pages choisies qui achèverait de faire oublier ses poèmes et sauverait son nom.

CHARLES DEJOB.

1. VIe vol., p. 257.

10 avril 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : EUGÈNE BOUVY.
Le Directeur-Gérant : GEORGES RADET.

Bordeaux. — Imp. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11.

Digitized by Google

NOS DEUILS

Depuis le début de cette guerre formidable, la France entière a été partagée entre l'exaltation qu'a produite en elle l'héroïsme libérateur de ses enfants et la douleur poignante avec laquelle elle a vu tomber tant d'hommes jeunes, parfois des adolescents, force et richesse promises à l'activité de demain, brutalement anéanties. Il n'est pas une famille française qui n'ait à pleurer un des siens, un proche, un ami, et souvent plusieurs. Mais à ces douleurs, à ces déchirements se mêle un sentiment d'admiration et de fierté, car toute cette vaillante jeunesse a fait noblement, simplement, son devoir; elle a accepté avec une sorte d'allégresse le sacrifice qui, en temps de paix, semble le plus difficile. Les exemples de dévouements sublimes que nous a légués l'Antiquité, les préceptes d'héroïsme que nous avons lus dans Plutarque, Tite-Live et Corneille, sont devenus des réalités vivantes, au milieu desquelles nos combattants se meuvent comme dans leur élément naturel. Jamais la mort n'a été plus constamment présente à nos yeux et à nos pensées; mais jamais nous n'en avions mieux senti la cruelle beauté. Nous parlons de nos deuils; nous devrions dire nos gloires.

L'Université est, elle aussi, une grande famille, durement éprouvée comme toutes les autres. L'« Alma Mater » a donné libéralement ses fils à la patrie: ces intellectuels ont montré dans l'action les plus admirables qualités d'endurance, de sang-froid,

Digitized by Google

d'enthousiasme, d'abnégation, et beaucoup ont été frappés à leur poste de combat. Par les soins de M. le Ministre de l'Instruction publique, un « Livre d'or de l'Université » recueille en ses pages successives la liste des tués, des blessés, avec les citations à l'ordre du jour.

De ces listes, je voudrais détacher les noms de ceux qui appartiennent à notre petit groupe d'italianisants, déjà très éprouvé. Dans la famille universitaire, nous ne formons qu'une branche modeste, peu développée; ne renonçons pas au privilège des familles peu nombreuses, qui est de rester plus aisément unies, parce que tous les membres peuvent mieux se connaître. Mais les deuils s'y font aussi plus vivement sentir, car les vides sont plus difficiles à combler. Cependant, ne craignons pas de compter nos morts; empressons-nous de les honorer. La plupart d'entre eux ont été mes élèves, ou bien j'ai siégé dans leurs jurys d'examen, je les ai visités dans leurs classes, ou simplement ils s'adressaient à moi comme à un aîné, en vue de leurs travaux. Appelé à être ainsi soit leur conseiller, soit leur juge, j'espère leur avoir donné l'impression qu'ils avaient en moi un ami sincère; les lettres qu'ils m'ont écrites depuis la mobilisation me donnent la joie de le penser. Il m'a donc semblé qu'il m'appartenait de dire, en toute simplicité, ce qu'ils furent, et de traduire le souvenir ému qu'ils laisseront à tous ceux qui les ont connus[1].

René STUREL

Ce jeune et distingué professeur avait été conduit à s'occuper de l'influence italienne en France par la pente naturelle de ses recherches sur le XVIe siècle.

Né à Paris le 23 avril 1885, il acheva ses études secondaires à Condorcet, puis suivit les cours de la Sorbonne, où il passa

1. Ces notices ne doivent pas être exclusivement réservées aux membres de l'enseignement. Si les lecteurs du *Bulletin italien* ont à nous signaler la mort de quelque jeune lettré qui ait choisi l'Italie pour objet de ses études préférées, nous leur serons reconnaissants des indications qu'ils voudront bien nous fournir.

Digitized by Google

les examens de licence ès lettres (1905) et de diplôme d'études supérieures (1907); deux ans plus tard, il fut reçu au concours de l'agrégation des lettres. Il débuta immédiatement, comme professeur de seconde, au lycée de Saint-Étienne; mais dès l'année scolaire suivante, il se fit mettre en congé, et se retrouva étudiant de Sorbonne pendant deux années consécutives, en qualité de boursier d'études. C'est que, malgré le goût très vif qu'il avait pour l'enseignement et les qualités précieuses qu'il y déployait, — aisance et clarté de l'exposition, esprit méthodique et précis, — les recherches d'histoire littéraire l'attiraient invinciblement; il avait la légitime ambition de mettre sur pied des thèses de doctorat, et aspirait à l'enseignement supérieur, où tous ceux qui l'ont vu travailler savaient qu'il tiendrait admirablement sa place. Avant même qu'il fût agrégé, Sturel s'était engagé, en vue du diplôme, dans une enquête approfondie sur notre littérature du XVIe siècle, et il avait été pris par l'irrésistible attrait de cette époque, encore si insuffisamment connue. Le sujet de son mémoire, *Jacques Amyot, traducteur des Vies parallèles de Plutarque*, exigeait une comparaison minutieuse des divers états du travail d'Amyot, depuis les manuscrits originaux jusqu'à l'édition de 1559 et à celle de 1565, en tenant compte des notes marginales que le traducteur, infatigable pour améliorer son œuvre, ne cessait d'inscrire sur ses exemplaires (variantes du texte grec ou corrections d'interprétation et de style), même au-delà de 1580. Le travail de Sturel parut si remarquable qu'il fut jugé digne de l'impression; il forme, depuis 1908, le tome VIII de la « Bibliothèque littéraire de la Renaissance » (1re série) et l'année suivante l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres lui décerna un de ses prix. Dans ce volume de 650 pages, qu'il dédiait à son maître G. Lanson, Sturel a fait entrer de longs et minutieux dépouillements; le grand public se détourne de ce genre de livres, qui ne sont pas faits pour lui, en disant, non sans dédain : « C'est de l'érudition ! » Mais pour peu qu'on y regarde de près, on est surpris et charmé de l'aisance avec laquelle l'auteur domine et classe toute cette matière; la clarté de son plan n'en est pas un instant encombrée ni sa pensée

Digitized by Google

obscurcie; disons donc que c'est de l'érudition, mais bien française.

Sturel avait trouvé sa voie; il décida de consacrer sa thèse principale à l'influence de l'hellénisme en France au début du XVIe siècle. Mais il ne put se résoudre à s'enfermer tout de suite dans un chapitre limité de ce vaste sujet; il entassa les documents et les notes, et en tira, sans plus attendre, d'intéressantes communications : Essai sur les traductions du théâtre grec en France avant 1550 (*Rev. d'histoire litt. de la France,* 1913); — A propos d'un Manuscrit du Musée Condé (*Mélanges Châtelain*, 1910); — Notes sur Maître Jacques Mathieu le Bazochien (*Mélanges E. Picot,* 1913; rappelons à ce propos que Sturel assuma la charge de diriger l'impression des deux beaux volumes de ces Mélanges); — Poésies inédites de Marguerite de Navarre (*Revue du XVIe siècle*, 1914). Ce fut la publication projetée d'un poème inédit de Desportes qui tourna son attention vers la littérature italienne, car le sujet de ce poème était tiré d'un conte de Bandello. Lorsqu'il m'entretint de cette publication, je la revendiquai pour le *Bulletin italien;* ainsi est née cette étude sur « Bandello en France au XVIe siècle » dont je ne signalerai pas plus longuement ici l'importance à nos lecteurs, puisqu'ils ont pu en juger par eux-mêmes depuis 1913. Avec son besoin constant d'aller au fond des choses, Sturel a voulu étudier en détail les diverses traductions et imitations françaises de Bandello antérieures à Desportes, et le temps lui a fait défaut pour exécuter en entier son programme. Nous terminons la publication du chapitre sur les *Histoires tragiques*, dont la composition typographique s'achevait au moment même où la guerre éclatait; pour la suite, nous espérons tirer parti de tout ce que Sturel nous destinait, chapitres déjà rédigés, et, s'il y a lieu, simples notes et documents, de façon à faire connaître au moins les textes dont il se serait occupé lui-même avec plus d'ampleur.

Sa curiosité d'esprit était constamment en éveil; par exemple, il avait projeté, dans un tout autre ordre de recherches, une suggestive étude de sémantique. On le sentait heureux au milieu des livres; mais sa pensée ne s'y enfermait pas, car

Digitized by Google

l'idée conservait toujours plus de valeur pour lui que la lettre. Il parlait de ses travaux avec une ardeur juvénile et communicative, rendue plus séduisante encore par la distinction de sa personne. Après les deux années qu'il put consacrer ainsi, sans restriction, à ces recherches, à ces projets, à toutes les réflexions que la lecture faisait surgir une à une dans son esprit, il eut la bonne fortune d'être nommé au lycée de Beauvais, et de pouvoir mener encore une existence à moitié parisienne; depuis octobre 1913, il avait dû s'éloigner un peu plus pour aller au Havre; mais on continuait à le rencontrer assez régulièrement à la Bibliothèque Nationale.

Le 3 août dernier, il rejoignit à Caen le 36e d'infanterie, en qualité de sous-lieutenant de réserve. Le 22 du même mois, au Châtelet, sur la Sambre, en aval de Charleroi, il fut blessé dans des circonstances qui montrent avec quel héroïsme il se comporta, dès sa première rencontre avec l'ennemi. Son lieutenant avait reçu l'ordre de rester jusqu'au bout à son poste, avec sa section de mitrailleuses, pour couvrir la retraite du bataillon; lorsque, le soir, les Allemands ne furent plus qu'à une cinquantaine de mètres, le lieutenant dit à Sturel: « Je vais tâcher de sauver mes pièces; voulez-vous tirer encore un peu? » Et Sturel, avec un courage admirable, continua le feu, seul à la tête d'un petit groupe; mais ils furent fauchés par la mitraille. Le seul soldat qui rejoignît ensuite la compagnie rapporta que son sous-lieutenant avait été blessé au bras ou à la jambe; il ne savait pas au juste, mais il laissait espérer que ce n'était pas très grave. Pourtant, à la fin de février, une liste d'officiers et de soldats inhumés au Châtelet par l'ennemi parvint au 36e d'infanterie; elle portait le nom du sous-lieutenant Sturel.

Ainsi se trouvèrent anéantis tout cet enthousiasme, cette activité, cette jeunesse, ces projets si passionnément caressés, ces promesses d'un avenir que les maîtres et les amis du jeune savant s'accordaient à prédire brillant. Et il n'y a pas que la tristesse de cette carrière studieuse brisée dès son début, et pourtant déjà si bien remplie: comment ne pas nous associer à la douleur de celle qui fut pendant trop peu d'années sa

Digitized by Google

compagne et la confidente de ses pensées, de ses joies, de ses rêves? Ils s'élançaient tous deux avec une confiance égale vers la vie, qui semblait en effet n'avoir que des satisfactions à leur réserver! Le souvenir affectueux que nous conserverons de Sturel sera toujours accompagné de l'amertume que nous laissent tant d'espoirs cruellement déçus.

André LACOMBE

Il était né à Bordeaux le 12 juin 1880. Après son baccalauréat (Caen, 1898), il vint poursuivre ses études à Paris, où il prit le diplôme de licencié ès lettres en 1901; puis il se tourna vers l'étude de l'italien. Boursier d'agrégation à la Sorbonne en 1904-1905, il fut reçu au concours de 1905, en même temps que son ami le plus intime, de qui notre mémoire est incapable de le séparer. Faute de pouvoir obtenir aussitôt des postes d'italien dans des lycées, Lacombe et Rouède acceptèrent une tâche à laquelle ils croyaient peut-être, au début, ne pas devoir consacrer beaucoup plus d'un an. Il s'agissait d'abord, semble-t-il, de la simple revision, du rajeunissement d'un dictionnaire italien-français et français-italien dont la maison Garnier était propriétaire. En réalité, ce travail était une grosse entreprise, et nos jeunes agrégés, au moment de s'y consacrer, n'étaient pourvus d'aucune préparation appropriée; mais grâce à la belle confiance de la jeunesse, grâce surtout à leur ténacité et à leur intelligence, ils réussirent à faire paraître en 1911, non pas la mise au point d'un vieil ouvrage, mais un dictionnaire véritablement « nouveau », comme l'annonçait le titre.

Étant donnée la pénurie d'ouvrages de ce genre dans la librairie française, cette publication fut, pour nos études, une espèce d'événement : elle nous mettait en possession d'un instrument de travail façonné avec une réelle conscience, et qui, tout de suite, a rendu les plus grands services. Peut-être se ressent-il de certaines conditions désavantageuses dont les

Digitized by Google

auteurs n'étaient pas responsables, et notamment du fait que, amenés à se créer peu à peu une méthode, et à enrichir leur expérience par d'inévitables tâtonnements, ils ne furent pas autorisés à faire bénéficier les premières feuilles, imprimées au fur et à mesure, des progrès qu'ils réalisaient à chaque pas dans leur métier de lexicographes. Quand ce fut terminé, ils se trouvaient tout à fait prêts à reprendre leur travail. Ils le sentirent les premiers, et c'est le meilleur éloge qu'on puisse faire de la rectitude de leur jugement. Aussi, lorsque vint le moment de préparer une seconde édition, ne marchandèrent-ils pas leur peine pour rapprocher leur dictionnaire d'un degré de perfection plus en rapport avec l'autorité qu'ils avaient acquise, depuis, comme professeurs. Grâce à une volonté et à une capacité de travail peu communes, Lacombe a donc attaché durablement son nom à un ouvrage de première nécessité pour tout italianisant; il restera longtemps, avec son ami, le conseiller le plus sûr de quiconque, en France, voudra s'initier aux mille nuances de la langue de Leopardi et de Carducci.

En février 1907, Lacombe avait été chargé d'une suppléance dans une classe de grammaire au lycée d'Orléans; puis, en octobre, il fut chargé d'enseigner l'italien au lycée de Digne, concurremment avec le latin en sixième. A la rentrée de 1908, il se montra fort affecté de n'avoir pu obtenir une autre résidence; mais dès le mois de novembre, il alla occuper la chaire d'italien au lycée d'Avignon, puis, le 1er janvier 1912, la seconde chaire créée au lycée de Marseille. Quand, il y a un an, le ministère publia pour la première fois la liste des professeurs de province désignés pour être appelés dans les lycées de Paris, et que M. le Directeur de l'Enseignement secondaire voulut y inscrire un nom pour l'italien, entre plusieurs autres auxquels on pouvait penser, celui de Lacombe réunit d'emblée tous les suffrages. Partout où j'ai eu l'occasion d'entendre parler de lui, en Italie comme en France, j'ai pu constater que Lacombe avait conquis de vives sympathies. Les proviseurs, les inspecteurs qui l'ont vu à l'œuvre, appréciaient unanimement son ardeur, son exacti-

Digitized by Google

tude, sa conscience, son action sur les élèves, et ils étaient séduits par son excellente tenue, sa physionomie ouverte et souriante.

Quand sonna l'heure de la mobilisation, il rejoignit à Toulon le régiment d'infanterie coloniale auquel il était affecté en qualité de caporal. Dans la première moitié d'août, il m'écrivait de son dépôt qu'il attendait le moment d'aller rejoindre les camarades qui se battaient. Il ne tarda pas à partir en effet; mais dès le 31 août, près de Vouziers, il tomba grièvement blessé. L'ambulance où il était soigné fut prise par l'ennemi, et le 14 septembre il succombait à Montmédy. Son proviseur m'écrivait quelque temps après : « Je sais par le soldat qui l'avait emporté blessé à l'ambulance qu'il s'est admirablement conduit en entraînant sa section, et que, à l'ambulance même, il a fait preuve du plus beau courage. J'imagine ce que durent être, pendant les quatorze jours qui suivirent, ses souffrances physiques et ses peines morales. Il n'avait à Marseille que des amis; notre douleur est grande. »

Cette douleur n'est pas ressentie seulement à Marseille; tous ceux qui ont connu Lacombe s'associent respectueusement au deuil de sa famille. Peu de pertes pouvaient nous être plus sensibles.

Robert MARCHAL

Marchal appartient à ce groupe, terriblement compact, d'élèves de l'École normale supérieure qui, ayant accompli déjà une année de service militaire, partirent dès le 2 août en qualité de sous-lieutenants d'infanterie, se battirent héroïquement en première ligne, et furent ensevelis sous l'avalanche des forces ennemies lancées contre nous. Et c'est une chose admirable que la fermeté avec laquelle ces jeunes gens, brusquement arrachés à leurs études et à leurs examens, ont fait, d'un jour à l'autre, le sacrifice de leur vie. Rien ne semblait destiner Marchal à cette activité guerrière : mince, élancé, il

Digitized by Google

ne donnait pas l'impression de la force physique; mais il suffisait d'avoir causé quelques instants avec lui pour être frappé de ses rares qualités d'esprit : une réflexion très personnelle, une grande curiosité intellectuelle, une sensibilité artistique très vive. Mais cet artiste était aussi un laborieux et un concentré, il observait et pensait plus qu'il ne parlait. On devait attendre beaucoup de lui.

Né à Paris en 1890, il avait reçu d'abord, au collège Chaptal, une instruction plus scientifique que classique; il passa de là au lycée Cordorcet, et fut reçu à l'École normale en 1910, classé dix-neuvième, avec les épreuves de la section latin-sciences. Après une année de service militaire, lorsqu'il revint à ses études, il annonça l'intention de s'orienter vers l'agrégation d'italien, attiré qu'il était par l'éclat d'une civilisation dont il soupçonnait seulement la richesse, mais qu'il aspirait à connaître à fond. L'impression qu'avaient laissée de lui ses épreuves d'admission, tant écrites qu'orales, était trop favorable pour qu'on ne le considérât pas dès lors comme une des recrues les plus distinguées qui fussent encore venues à nos études; il pouvait avoir des lacunes: il était sûrement quelqu'un. Durant les deux longs séjours qu'il fit en Italie (1912 et 1913-14), ses lettres traduisirent avec une sincérité et une sobriété saisissantes ses impressions de touriste et ses observations d'homme d'étude; la maturité de son jugement s'y révélait à chaque ligne. Le choix qu'il fit de « Giulio Caccini, la mélodie accompagnée et le drame musical » comme sujet de mémoire en vue du diplôme d'études supérieures, est bien caractéristique; on y reconnaît à la fois les goûts artistiques de Marchal et le beau courage avec lequel il abordait, avec une pleine conscience du gros effort qu'elle lui imposait, une étude de musicographie exigeant certaines connaissances techniques qu'il n'avait pas eu le moyen d'acquérir jusque-là. Les textes qu'il voulut préparer pour le même examen méritent aussi d'être rappelés: quelques *Canti Carnascialeschi* de Laurent de Médicis, et le *Breviario d'Estetica* de M. Benedetto Croce.

La mobilisation vint le surprendre presque au lendemain de cet examen, et je n'ai plus eu le plaisir de le revoir. Il

Digitized by Google

ne trouva le temps de prendre congé de moi que par un mot, où l'on voit clairement qu'en cette heure solennelle du départ pour le front, il envisageait tous les risques auxquels il allait s'exposer, mais il les envisageait avec fermeté et résolution : « Je pars demain matin pour Reims, où je serai sous-lieutenant au 132e régiment d'infanterie. Néanmoins je conserve une vive espérance de vous revoir un jour. L'âme est sereine, le cœur solide. » Le 1er septembre, il tomba mortellement frappé aux environs de Septsarges (Meuse), près de Montfaucon.

Ses camarades et ses maîtres sentent amèrement la cruauté de cette mort brutale, en pleine jeunesse, en plein espoir. Mais que dire du vide qu'elle laisse aux côtés d'une mère, veuve, dont ce fils était le légitime orgueil ?

Alphonse LACHAUD

C'est à Grenoble que j'ai d'abord connu Lachaud, durant l'année scolaire 1905-06. Après avoir été répétiteur dans plusieurs villes provençales, Draguignan, Grasse, Toulon et Marseille, il arriva en Dauphiné à la rentrée d'octobre 1905, et se mit à suivre les cours de la Faculté des lettres de Grenoble, en vue du certificat d'aptitude d'italien. Il y réussit au concours de 1907 et fut aussitôt nommé professeur au collège de La Mure (Isère); puis il eut la nostalgie du Midi, et en mai 1909 il rentrait à Marseille comme répétiteur; en même temps, il était chargé de plusieurs heures d'enseignement pour l'italien, ce qui me fournit l'occasion de le voir à l'œuvre comme professeur. Dans cette circonstance, j'eus le plaisir de recueillir de la bouche de ses chefs le témoignage flatteur qu'il méritait pour la parfaite correction de sa tenue, la douceur de son caractère, la distinction native de sa personne. Chez ce Provençal modeste et un peu timide (il était né à Forcalquier le 7 décembre 1880), apparaissait, jusque dans la régularité de ses traits, la finesse naturelle de la race latine — *Latin sangue gentile.*

Digitized by Google

A ses qualités de conscience, d'exactitude, de sûreté, il joignait des sentiments qui commandaient l'estime. Son grand désir était d'obtenir une chaire dans quelque collège de son beau Midi, afin de pouvoir prendre auprès de lui sa mère veuve, dont il était le fils unique. La création du collège de Cannes, où il obtint en octobre 1913 une chaire mixte de lettres et d'italien, lui permit de réaliser ce rêve, et il s'en montra fort heureux. Hélas! il n'en devait jouir qu'un an!

A la mobilisation, il fut incorporé d'abord au 3e régiment d'infanterie, puis au 258e où il reçut le grade d'adjudant, et il fut condamné, pendant de longs mois, à la pénible existence de la tranchée. « C'est dur, m'écrivait-il à la fin de décembre; mais cette épreuve, si j'en sors sain et sauf, me fera apprécier plus que jamais le bonheur familial et la paix agréable de la vie de professeur, que j'avais si bien inaugurée à Cannes! » — Le 18 janvier, dans un assaut destiné à conquérir une tranchée, près de Montfaucon (Meuse), il eut l'artère fémorale ouverte par une balle, et il perdit tout son sang en quelques minutes. Un de ses camarades, aidé de brancardiers résolus, put aller de nuit relever son corps, qui était resté entre les deux fronts, et prit soin de le faire inhumer dignement à Esnes. Ceux qui ont connu Lachaud ne sauraient être surpris du dévouement dont il fut ainsi l'objet de la part de ses compagnons d'armes. Que la pensée de la sincère estime et de l'affection dont sa mémoire est entourée adoucisse, en quelque mesure, la cruelle épreuve imposée à cette mère qui, suivant ses propres expressions, en le perdant a tout perdu!

HENRI HAUVETTE.

Digitized by Google

BANDELLO EN FRANCE

AU XVIe SIÈCLE

(*Suite et fin* [1].)

Nous avions déjà relevé chez Boaistuau le goût des conversations, et nous y avions vu un indice de son souci de la psychologie. L'œuvre de Belleforest nous suggère plus nettement encore la même remarque. Sauf dans le quatrième volume, où, l'on s'en souvient, il a abrégé son modèle en plus d'un passage, il est très rare qu'un dialogue mis en scène par Bandello soit rendu en français par un récit. Le plus souvent, au contraire, Belleforest développe les entretiens, que le texte italien lui offrait en général au style indirect. Voici, par exemple, une conversation mondaine et galante qui finit par des déclarations d'amour :

« Je me voy saisy de merveille, » dit Lactance, dans une compagnie de jeunes femmes et de jeunes filles, « pour me trouver entre tant de Déesses, sans avoir dequoy pouvoir satisfaire à mon devoir, et à ce qu'elles ont de parfait, pour estre servies du plus accomply gentilhomme qui vive, et ne faut que je mente, que bien que j'eusse aucunement perdu ma liberté dès le premier jour que j'arrivay en ceste ville, pour avoir esté esclave par le regard céleste d'une que j'adore en mon cœur, si est-ce qu'à présent j'ay fait du tout profession de serviteur, et me voüe dès à présent volontairement à l'exécution des commandemens qu'il plaira à ma déesse de me faire. Chacune tirant ces mots à son advantage se plaisoit en ce gentil discours du gentilhomme, et Catherine qui ne vouloit paroistre la moins gentille de la troupe, et qui aussi

1. Voir *Bull. ital.*, t. XIII, p. 210, 331; t. XIV, p. 29, 211, 300; t. XV, p. 2.

Digitized by Google

s'asseuroit presque d'estre celle à qui ses propos s'addressoyent, luy respondit fort gracieusement disant : Je sçay bien, Monsieur, que les gentilshommes bien appris ne peuvent cacher en quelque lieu que ce soit les rays abscons, et celez de leur vertu dans le secret de leur âme : mais aussi y en a il qui pour faire du bon compagnon faignent l'honneste et discourent courtoisement, avec un cœur faint, et plein de grande moquerie ; non que je vueille vous mettre au ranc de ces moqueurs, mais afin que la longue continuation de vostre honnesteté vous rende plus recommandable, je seroy d'advis que surséant ces louanges à une meilleure commodité, vous employez le reste du temps à paistre ce vostre corps, lequel trop asservy aux imaginations de vostre ame, n'est guère tenu à vos conceptions, puis que vous le laissez ainsi sans luy donner de quoy se soustenir. Lactance joyeux au possible que ce fut sa maistresse qui arraisonnoit, changea de couleur tant de honte que de grand aise, et jettant un regard plein de douceur et affection à sa dame, luy respondit : Il est impossible que le corps, qui est l'esclave de l'esprit, soit sans plaisir, et contentement, où son maistre a tout ce qu'il désire pour le présent, pour son aise ; et au reste, je voudroy que celle qui m'a fait sien, cogneut aussi bien mon cœur, comme elle peut ouyr mes parolles, afin que par mesme moyen elle veit que mon cœur est si bon et mon désir si bien fondé, et conduit avec telle raison, qu'il est hors de ma puissance non seulement de me moquer, ains encor de dissimuler la peine que je souffre me sentant avoir si haut colloqué mon penser, que me mirant ès beautez de ceste compagnie, il a suffy au corps, que l'esprit seul se rassasiast en une contemplation si plaisante. Grand mercis Monsieur, dit Catherine en se souzriant, que l'objet de la beauté des dames de ceste compagnie vous serve de passetemps, et vous repaisse tandis que vous estes absent de vostre déesse, et suis joyeuse que pour plaisir de l'âme, vous affligés ce qui est d'extérieur et mal propre en vous, laquelle je ne sçay, si elle a plus de discretion cachée en soy, que vostre langue n'en a sçeu manifester pensant faire grand service, avec voz louanges, à toutes ces Damoiselles. Lactance quoy

Digitized by Google

que se veit pinser assez gentiment si n'en feit il autre compte, et congneut à ce petit mot qu'il avoit bonne part és bonnes grâces de Catherine : laquelle faignoit de se fascher de ce qu'il avoit confessé que sa maistresse estoit absente de ceste troupe. Et furent pour ce coup discontinuez leurs discours, à cause que le Conte Crivelle se mit à parler avec Lactance de leur ancienne accointance, et le loua grandement devant tous, espérant par ce moyen le mettre plus avant au cœur de celle qu'il aymoit, quoy que le nom luy fust incertain : ce qui ne réussit point en vain, ainsi que congnoistrez par ce qui s'ensuit. Le bal estant dressé l'apres souppé, donna moyen au gentilhomme d'accoster sa dame, et la prier de dancer, ce qu'elle accepta autant courtoisement, comme son désir estoit mené d'une faim gaillarde de sçavoir ce que Lactance avoit sur le cœur, lequel la menant par la main, à chacune pause du bal, ne failloit de l'arraisonner de divers propos d'Amour, qui pouvoyent servir à sa cause, et voyant à la fin que Catherine ne se monstroit point fascheuse, ny ne desdaignoit le discours, luy déclaira ce qui plus l'eguillonnoit, disant : Madamoiselle voyant la grande beauté accompagnée de tant de graces que Dieu a infuz en vous, et congnoissant que l'intérieur a encore ce qui sert pour l'accomplissement de vostre perfection, je pense ne trouverez estrange que j'ose vous dire, que m'estant arresté il y a assez long temps, à vous contempler, et par conséquent ayant esté saisi de ceste douce et honneste contrainte d'Amour, je n'ay peu me développer de ces lacs, et quand bien ce seroit en ma puissance, je seroy bien marry, de quitter chose qui me donne tant de contentement, et en laquelle seule gist le plaisir, soulas, et repos de mon âme. Au reste le feu est si ardamment espris en mon cœur, et ard de telle façon mes entrailles, et les plus nobles parties de l'ame, que sans la céleste rosée de vos bonnes grâces, et influence de vostre courtoisie, j'ay belle peur que mon corps ne se consomme en cendre, le cœur estant anéanty, et l'âme sans force, laquelle n'a que ce qu'il vous plaist luy donner, et de sentiment, et de vie. Vous suppliant, Madamoiselle, par celle grande bonté, qui vous est familiere, et par

Digitized by Google

la majesté de l'Amour, qu'ayant pitié de ma langueur, et prenant esgard à la loyauté de mon affection, il vous plaise me recevoir pour celuy qui vous est serviteur, et ne prétend jamais sortir d'un seul point de pas un de voz commandemens.

» Elle rougissant de honte, et paroissant encor plus belle par ce changement de couleur, et au clair des torches et flambeaux reluisans par la salle, donna plus d'attainte au cœur passionné de l'amant, de sorte que voyans le bal finy sans qu'il eut eu aucune responce, mena assoir sa maistresse, à laquelle continuant son propos d'Amour, elle luy respondit fort sagement en ceste manière : Monsieur, je ne suis si indiscrète, ny mal apprise de trouver mauvais qu'un gentilhomme beau, honneste, sage et gracieux, tel que je vous cognoy, s'affectionne à l'Amour des dames, et se monstre prompt à leur faire service, sçachant fort bien que l'appréhension amoureuse ne peut tomber sinon en ceux qui ont l'âme gentille, et le cœur nettoyé de toute humeur grossiere, laquelle offusque les rayons de l'ame de ceux, qui esloignez de toute courtoisie, mesprisent la plus parfaicte des passions nécessaires qui soyent naturelles en nos ames. Aussi ne trouvay-je onc estrange d'estre aymée de vous, d'autant que je vous estime tel, si vertueux et aymant la réputation d'une femme de mon calibre, que ne voudriez pour chose du monde attenter rien, ny m'en requérir qui peut souïller mon honneur et causer ma ruine. »

On pourrait citer une cinquantaine au moins de ces très longs entretiens de six, huit ou dix pages qui remplacent une ou deux pages, ou même quelques lignes de récit. Et il faudrait encore en ajouter un bon nombre dont on chercherait en vain la source dans la nouvelle italienne. Dans l'histoire de Saïch, la scène du conseil, indiquée très brièvement par Bandello, est réalisée en treize pages chez Belleforest; nous assistons au discours prononcé par Mahomet pour entraîner ses sujets à l'entreprise qu'il projette; puis aux objections d'un vieillard dont la sage prudence dévoile les dangers de l'expédition; enfin à la réponse d'un courtisan qui, avec une présomption et une fougue juvéniles, réfute ou plutôt rejette durement les remontrances du sage conseiller, et ramène à son

Digitized by Google

avis Mahomet et tout le conseil. Développés ou introduits, ces entretiens présentent toujours les mêmes caractères et sont traités à peu près de la même façon. Le plus souvent ils se rapportent à l'amour : ce sont ici des déclarations d'amoureux, là des aveux à un confident, ailleurs des démarches auprès d'intermédiaires et de Dariolettes. Ainsi, dans l'histoire de Pandore, le traducteur a ajouté plusieurs dialogues de la jeune femme et de sa chambrière ; de même dans les nouvelles de la duchesse de Malfi, du joueur Perillo et bien d'autres.

On sait le parti que nos dramaturges du XVIIe siècle ont tiré pour l'analyse psychologique, de l'usage des confidents. Sans doute, il serait ridicule de prononcer le nom de Racine à propos de Belleforest, mais il faut reconnaître que ces entretiens contribuent à nous faire pénétrer plus avant dans le caractère des principaux personnages des *Histoires tragiques*. Chez Bandello, les confidents étaient réduits, en général, au rôle d'auditeurs bienveillants ou de complices. Devant la passion de leurs maîtres, ils ne hasardaient aucune objection et se déclaraient prêts à les servir. Il n'en est plus aussi souvent ainsi chez Belleforest. Dans la nouvelle du gentilhomme siennois trompé par sa femme, nous assistons à un long entretien de celle-ci avec une servante, Pie. La jeune femme se montre d'abord affectueuse et timide avec sa confidente; elle essaie de l'apitoyer sur son sort et de la séduire par des promesses. Mais en entendant l'aveu de cette passion coupable, la servante ne peut taire sa réprobation et son inquiétude ; elle tente d'arrêter sa maîtresse sur le chemin qu'elle a déjà à moitié parcouru, et de la retenir par le devoir et la crainte des conséquences. Elle s'aperçoit bientôt qu'elle n'obtiendra rien. La dame lui laisse entendre qu'elle n'est pas venue chercher un sermon, mais une aide, et elle lui impose du moins, puisqu'elle ne veut pas favoriser sa passion, de ne pas la divulguer. Ce n'est qu'après ce vain essai de résistance que Pie consent, à contre-cœur, à aider sa maîtresse et se fait complice de sa faute.

On pense bien que les entretiens avec les Dariolettes ne sont pas moins volontiers développés par Belleforest que les confidences. Un mot de son modèle lui suffit pour bâtir, suivant un

Digitized by Google

thème toujours identique, un développement d'une dizaine de pages. Bandello écrivait dans la nouvelle de Zilie, en parlant de Philibert : « Ebbe mezzo d'altre donne che li parlarono. » Il n'en faut pas plus au traducteur pour nous conter longuement l'entretien de l'amoureux avec une dame à qui il confie une lettre pour Zilie; celui de Zilie avec la dame dont le message est fort mal accueilli; enfin les plaintes du malheureux, qui, au retour de la messagère, s'abandonne à son désespoir.

Sans doute, nous l'avons vu, bon nombre de ces entretiens quels qu'ils soient, ont un intérêt psychologique et c'est ce qui les a fait rechercher par Belleforest. Mais ils deviennent bientôt chez lui un procédé, un ornement littéraire qui parfois n'a pas d'autre valeur : ainsi, dans la nouvelle de la jeune femme faussement accusée d'adultère, la conversation du maître d'hôtel avec le gentilhomme, puis avec le mari; dans celle de Sophonisbe, l'entretien de Scipion et de Siphax; dans l'histoire d'Henry, duc des Wandales, celui du père avec son fils et le Tartare; enfin presque tous les entretiens et les discours ajoutés à la nouvelle de la vengeance du More.

Car Belleforest montre autant de goût pour les discours que pour les dialogues. Il se refuse rarement le plaisir d'en prêter à ses personnages ou de les développer, et, s'il le fait par hasard, c'est bien à regret : « Si Conrad n'eust esté si pressé, » dit-il dans une histoire de son second tome, « il eust chanté de belles chansons contre la trahison du Chastelain, et n'eust laissé d'accuser l'indiscrétion de son frère qui se fioit en celuy duquel il avoit suborné la femme, et qu'il sçavoit bien qu'il s'en estoit apperceu. Mais quoi? l'affaire méritoit autre chose que des paroles, et aussi est ce une folie que de s'attaquer ny aux morts ny aux absens. » En général, non seulement il réalise la plupart des discours que Bandello se bornait à indiquer ou rapportait au style indirect, mais encore il en introduit un très grand nombre. Beaucoup présentent comme les entretiens un intérêt psychologique : ce sont surtout ceux que les personnages se font à eux-mêmes, et qui correspondent assez exactement aux stances et aux monologues tra-

Digitized by Google

giques. Nous y voyons le héros tantôt s'abandonner à la passion qui le possède, tantôt, au contraire, en proie à des sentiments opposés, balancer entre deux résolutions. En voici un exemple entre beaucoup d'autres, tiré de l'histoire de Buondelmont :

« Ainsi il print congé d'elles, laissant son cœur en gage entre les mains de celle à qui il ne devoit point, et si passionné d'amour qu'il en oublioit presque les plus grans affaires, lesquels il alla depescher assez lentement, et de retour qu'il fut à son logis, si son soupper fut sobre, le repos fut encor moindre, ne faisant que resver toute la nuit sur l'occurence de ce qui se présentoit ou à prendre, ou à refuser. La diversité des pensemens luy travailloient tellement l'esprit, qu'il ne sçavoit en quoy se résoudre, ores se tournant vers la raison, et obéissant au droit et équité de la foy promise, puis quittant cecy se laissoit vaincre à son appétit, esguillonné de ce feu desja allumé en son cœur, sur le souhait d'avoir en sa possession la fille de la vefve qui luy avoit parlé : puis accusoit soy mesme de s'estre tant hasté de poursuyvre les Amidées : mais soudain se reprenant, disoit que s'il n'eust faict ceste folie, l'heur présent ne se fust point offert, l'occasion d'une sottise sienne ayant causé le commencement d'un si grand bien advenir. Et estant sur cest estrif et débat de la raison avec son fol désir, il disoit en soy mesme : Ah Buondelmont, et qu'il est facile à celuy qui ne sent aucune facherie de monstrer le chemin de consolation à celuy qui est oppressé de douleur. N'a guères je me fusse moqué de tout tant qu'il y a d'amoureux en Toscane, et n'eusse jamais pensé qu'un homme sage peust estre asservi à ceste douce passion : mais à présent je voy que le trait en est véritable, et que nul tant soit sage, riche, ni puissant ne peut s'en exempter estant assailly par ceste force. He Dieu ! et en quelles angoisses est réduite ma vie, qu'il faille que maintenant j'expérimente un mal que j'avois évité dès mon enfance, et ès détroits duquel je ne pensois jamais estre précipité, tant peu de compte je faisoy de ceste divinité d'amour. Et où penses tu, Buondelmont? L'amour aura il la puissance de te faire quitter celle à qui tu as desja promis ta foy, et qui n'est en rien moin-

Digitized by Google

dre que toy, soit en parens, sang, richesses ni noblesse? Sera il dit qu'une beauté fresle, caduque et de peu de durée te face oublier ton devoir, et te ravisse la réputation de loyauté, et nom de gentillesse que tu as eu jusques à present en l'esprit de la nation Florentine? Ah fol, laisse ces délibérations, et voy que Jason ne fust jamais heureux ayant quitté sa Médée quoy qu'elle ne méritast que mauvais traitement à cause de ses desloyautés. Hercule mourust enragé pour avoir plus tenu compte d'une esventée et mignarde, que de sa fidelle Dejanire: Paris causa la ruyne de son païs laissant Oenone quoy que simple gentille femme pour courir après une beauté extrême, mais qui fust comme une torche, et feu tout devorant en l'Europe et Asie. Et que sçay-je si pareil succez menace ceste cité si j'espouse ceste seconde pour quitter l'alliance des Amidées? Les Sabins jadis nos voisins tascherent bien de venger sur les Romains le rapt fait de leurs filles, quoy que le mariage ensuyvi coulourast un peu leur faute. Mais moy ravissant l'honneur et la grandeur de toute une famille en la mesprisant, avec quelle raison sçauroy-je coulourer mon faict, sinon le couvrant d'un sac moüillé, et en donnant le tort à l'amour, qui est seul sorty de ma fantaisie? veu qu'amour n'a point plus d'effort en nous, que celuy que nostre corruption luy donne, de laquelle il est produit, comme la vermine nuisible des plus sales ordures de la terre: aussi son fruict et effaits monstrent assez le lieu de sa naissance et que c'est la propre bastardise des desseins gastez de l'âme, laquelle fleschist vers la partie plus vile et sensuelle. Mais las! qu'ay-je dit! quel blasphème est sorty de ma bouche? est-ce possible que cecy se passe sans que je n'en sois puni aussi sévèrement que celle qui osa mesdire des enfants de Latone, ou que celuy qui offença par son orgueil le grand Apollon venant en controverse sur le son de la Lyre? Je me rens, ô Amour, je me rens, je tens les mains pour estre lié, me confessant ton esclave: seulement ne t'aigris point contre moy et pardonne mon offence procédant plus de transport et faute de conseil, que de malice, estant si pressé, que si tu ne me favorise et soustiens, si tu ne remédies à ma pensée, c'est fait de moy et ne sçay

Digitized by Google

plus en quoy je me doy résoudre. Résoudre, dit-il? si fais, et le sort en est tout jetté; car quand le monde devroit tourner sens dessus dessous, et que tous les hommes s'armeroient pour ma ruïne, afin de m'oster de ma déliberation, si est-ce qu'ils y perdroient leur peine, car ou je mourray, ou jamais autre ne sera ma femme, que celle divine beauté qui me bleça tantost, et l'Idée de laquelle est si vivement emprainte en mon âme que jamais d'autre impression n'y trouvera place. Et ayant dit cecy il s'endormit sur ceste folle resolution, deliberé que dès l'endemain il besongneroit si bien en ses amours, que l'effect s'en ensuyvroit selon sa fantasie. »

Ailleurs Belleforest a moins cherché à analyser qu'à exprimer les sentiments de ses personnages, et il a vu sans doute dans le monologue moins un procédé psychologique qu'un ornement littéraire. Dans la nouvelle d'Henry, duc des Wandales, la femme de celui-ci se tient à elle-même un long discours pour se persuader qu'Henry n'est pas mort, parce que, pense-t-elle, du haut du ciel son esprit lui aurait envoyé un avertissement et l'aurait consolée dans son malheur. Dans l'histoire de Timbrée de Cardone, l'amoureux trahi par son ami prononce, en guettant la venue d'un rival chez sa maîtresse, un monologue qui, pour la situation tout au moins, fait songer à celui de Figaro :

« Est-il possible que ma Fénicie en l'aage qu'elle est, se soit ainsi oubliée que d'aymer autre que moy qui luy suis si affectionné? Se peut-il faire que celle qui, sous le voile de chasteté, a si souvent rejetté mes prières, se soit accointée d'autre que moy, et aye deçeu celuy qui n'a admiré que sa constance? et croiray-je que ceste grande simplicité qui est painte vivement en la face de mon espouse, puisse couvrir avec un si gentil masque une trahison si détestable? Ah Fénicie qui me sembloit le Phénix de toutes les damoiselles de Sicile, et tu as deçeu un amy si loyal, et perdu envers luy la réputation de fille honneste, vertueuse et pudique! Je ne le puis croire, en ma fantasie, que jamais tu aye imaginé à te tromper toy mesme, et par mesme moyen occir celuy qui ne desiroit que ta grandeur et avancement. Je ne croiray point qu'elle se forface et

Digitized by Google

se donne à autre en proye, ce sont forbes excogitées pour me destourner de l'aymer, et c'est quelque envieux de son heur et du mien, qui veut semer discorde entre nous, à fin qu'il emporte la proye que j'ay tant poursuyvie. Non, non, je me lèveray d'icy, je ne seray point si sot que de m'amuser à ces tromperies, et sçauray si l'accusation faite contre m'amie, est véritable l'oyant de sa propre bouche. Elle ne le sçauroit dissimuler, la honte naturelle sera l'indice de son forfait, s'il y en a en elle, et faudra que la couleur manifeste les affections de l'âme. Mais que dis-je? A quel tesmoing veux-je donner foy en chose de telle conséquence? A la face d'une femme qui s'est abandonnée et qui a despouillé la honte en se desvestant de sa pudicité? Y a il rien plus effronté qu'un âme qui a fait prodigale largesse de son honneur? Y a il asseurance pareille à celle d'une putain, qui se justifie ayant fait quelque faute insigne? La pensez-vous faire rougir apres le fait, puis que la honte ne luy a peu empescher de se forfaire, ny l'honneur obvier à sa meschante déliberation, ny le devoir à estre loyalle à celuy à qui elle doit la foy?

» Et ignoroy-je quelle est l'inconstance, légereté, changement et instabilité d'une femme? Estoy-je sans avoir ouy parler de leurs desdains mal bastis, et de l'appétit desordonné qu'elles ont de choses nouvelles? Et où est l'homme qui sçaurait vaincre ny surmonter par son astuce la cautelle et malignité de ce sexe, mis au monde pour nostre tourment?

» Ah Fénicie! je meurs pour te cognoistre autre que tu n'es, à sçavoir voyant ceste douceur naïfve de ton visage, tu es une Diane de chasteté, mais à l'effait tu dénigres ce que la face monstre en toy de loüable. »

De même la seconde partie de la nouvelle de Diego contient chez Belleforest plusieurs discours destinés à exprimer plus vivement et d'une façon plus littéraire au gré du traducteur, le repentir ou la joie des divers personnages. Mais parmi les développements de ce genre nous rencontrons surtout des lamentations, des prières ou des apostrophes. Dans des histoires tragiques et amoureuses, les lamentations trouvent naturellement leur place. L'amoureux Cornelio, caché dans la

Digitized by Google

cheminée de sa maîtresse, gémit de froid et de peur en entendant la voix du mari; un autre, Pandolfe, du fond du coffre où son amante l'a enfermé, écoute son arrêt de mort et se lamente sur son sort et sur la cruauté des femmes; Genièvre donne libre cours à sa douleur devant le cadavre de celui qui l'avait séduite; et la pauvre femme de Milan se plaint amèrement de l'avarice du curé qui a refusé d'enterrer son mari. Mais la plupart des héros de Belleforest, surtout lorsqu'ils se sentent sur le point de mourir, élèvent leurs pensées vers le ciel, et plus d'un, au souvenir de sa vie coupable, s'abandonne à un sincère repentir. Le comte Hugues ou le procureur Tolonio en sont des exemples. Quant aux innocents, que la mauvaise fortune semble poursuivre, ils la reçoivent avec résignation et offrent leur vie en expiation de leurs faiblesses. Témoin le duc Henry, prisonnier du sultan, la femme de Riviery, déshonorée et torturée par son esclave more, ou la jeune femme, faussement accusée d'adultère et jetée dans la fosse aux lions. Il y a assurément moins de sentiment et plus d'artifice littéraire dans les apostrophes aux cadavres que Belleforest a développées ou introduites dans quelques-unes des ses nouvelles. Mais le public aimait les discours, et les écrivains savaient flatter ses goûts. Ceux des *Histoires tragiques*, aussi bien que ceux d'*Amadis*, eurent l'honneur d'être réunis en un *Trésor*[1]. On

1. *Le Thresor des Histoires tragiques de François de Belle-forest, contenant les Harangues, Discours, Complaintes, Remontrances, Exhortations, Missives et autres propos remarquables contenus en icelles.* A Paris, chez Gervais Mallot, à l'Aigle d'or, rue St-Jacques, M. D. LXXXI, avec privilège du roy; in 6 [Bibl. Sainte-Geneviève, Res. 7365].

Ce recueil comprend la plupart des monologues, discours, entretiens et lettres des quatre premiers tomes des *Histoires tragiques*, ainsi que du volume qui dans les collections porte d'ordinaire le numéro VI (composé de douze histoires et dédié à Guillaume des Lombards). Sur ces quatre-vingt-douze nouvelles, une douzaine seulement ont été omises (I, 4, 10, 12, 17; II, 24, 29; III, 39, 50; IV, 66, 68, 72, 76). Une table méthodique, dressée en tête du recueil, groupe successivement les harangues, les discours, les complaintes, les remontrances, les exhortations et les épîtres qui se trouvent disséminés dans les divers extraits du volume.

Je me bornerai à relever dans les pièces liminaires quelques indications curieuses. Le titre, tout d'abord, nous montre que Belleforest est regardé comme le seul auteur des *Histoires tragiques*. Bien que les six nouvelles italiennes rendues par Boaistuau aient fourni à Gervais Mallot la matière de ses vingt-cinq premières pages, le nom de l'ancien traducteur ne figure ni sur le titre, ni dans le privilège, ni dans la préface. Celle-ci, d'ailleurs, contient plusieurs déclarations assez intéressantes. Dans une comparaison avec les « sornettes et contes forgez » de l'Amadis, l'éditeur, pour flatter le goût de ses contemporains, s'attache à mettre en relief la véracité des *Histoires tragiques*, qui confère à ces récits une supériorité incontestable sur les romans d'aven-

Digitized by Google

y joignit bon nombre des lettres que contenait le recueil de Belleforest. Nous avons vu déjà cet ornement apparaître timidement dans les *Histoires* de Boaistuau; il s'étale avec complaisance chez son continuateur. Non seulement toutes celles que mentionnait le texte italien nous sont données *in extenso*, mais Belleforest en ajoute dans la plupart de ses nouvelles et, en particulier, dans les développements qu'il introduit sur la naissance de la passion et les premières tentatives de ses amoureux. La lettre semble être alors, littérairement du moins, le mode normal, et presque nécessaire, de la déclaration amoureuse, et l'office des Dariolettes se réduit le plus souvent à faire agréer les missives des soupirants.

En général, du reste, les vers viennent prêter main-forte à la prose, et les sonnets, les épîtres, les complaintes et les élégies chantées sur le luth donnent des assauts à la vertu des jeunes filles, ou essaient d'adoucir la cruauté des coquettes. De ces poésies, quelques-unes étaient citées par Bandello, mais la plupart sont complètement de l'invention du traducteur. Bien qu'il attribue en effet à certains vers qu'il ajoute, comme l'épitaphe des deux amants (II, 4), une authenticité historique; bien qu'il déclare ailleurs que, faute d'avoir pu obtenir la copie d'un épigramme italien, il doit se contenter d'en signaler l'existence, la liberté avec laquelle il rend les rares poésies citées par Bandello, et l'examen même de celles qu'il introduit attestent qu'il n'a vu dans ces additions de fantaisie qu'un simple ornement littéraire. Il manifeste, d'ailleurs, un goût très vif pour ce procédé, et les pièces de plus de cent vers ne sont pas rares dans ses nouvelles. Nous avons la preuve que le public fit bon accueil à sa muse, car un tiers environ de ces

tures jadis à la mode. D'ailleurs, ajoute-t-il (et c'est la justification de son livre), c'est surtout à cause des discours, des entretiens et des lettres que les *Histoires tragiques* « ont esté si bien receues, et qu'on s'est adonné si soigneusement a la lecture d'icelles ». Mais, outre le plaisir qu'éprouveront les lettrés à cette lecture, tous ceux qui « désirent s'exercer à parler proprement et elegamment nostre langue Françoise» profiteront de ce nouveau recueil, car, dit le privilège, la langue « est autant jolie et ornée au discours desdites Histoires que en quelque autre livre qui soit mis de longtemps en lumière ». Quelque part qu'il faille faire dans de telles déclarations à un souci évident de « réclame », nous pouvons néanmoins conclure de cette appréciation que les défauts qui nous choquent aujourd'hui dans le style de ces nouvelles parurent des beautés à plus d'un lecteur contemporain.

Digitized by Google

poésies fut mis en musique et passa dans les recueils de chansons de la fin du XVIe siècle[1].

*
* *

Même en dehors de ces pièces de vers, en dehors des citations de poètes modernes comme Ronsard ou du Bellay, et des traductions en vers de poètes anciens ou italiens, Belleforest

1. Voici un certain nombre de ces pièces. B désigne les *Histoires tragiques* de Belleforest; W le recueil de chansons publié par Waesberge sous ce titre : *Recueil et Eslite de plusieurs belles chansons joyeuses .... par I. W. Livre premier.* Anvers, chez Jean Waesberge 1676. in-12 [Bibl. royale de Munich. P. O. Gall. 8-1819.]; E *l'Excellence des chansons les plus joyeuses et relatives ....* Lyon Benoist Rigaud 1584, in-16. [Bibl. de l'Arsenal B. L. 8731]; R, un manuscrit de la Bibliothèque James de Rothschild.

Amour, est-il possible
Que je voye son corps.
B. III, 456 v°; W. 18 b.

Avec l'espoir
Plus ne veux voir.
B. II, 301 v°; W. 261 a.

Celle moytié de mon âme
Qui en recherchant son mieux
B. I, 213 v°; W. 29 b.

D'un désir genereux
Mon âme estant poussée
B. IV, 126; W. 129 a.

D'un feu si cuisant m'epreuve
L'archer indomptable Amour
B. III, 26; W. 279 a.

En un moment je vaincs
Le mal duquel me plains.
B. II, 228 v°; W. 128 b.

Est ce mon bien qu'un tourment qui me [dure
Incessamment et sous lequel j'endure?
B. III, 261 v°; R. 64 a.

Je n'avois onc senty le dard
Ni le feu ni le trait mignard.
B. IV, 373; W. 180 b.

La menace d'un aise
Longuement esperé
B. III, 229 v°; W. 262 b.

La mere commune du corps
Qui cause, tient et vivifie
B. III, 360 r°; W. 177 b.

L'amour qui regist mes desirs
Et qui cause les desplaisirs.
B. IV, 320; W. 179 b.

Las! Cupidon volage
Indigné contre moy [chant de la Parque).
B. III, 176; W. 111 b; E. 56 b (sur le

Les angoisses fâcheuses
Que souffre incessamment
B. III, 481; W. 265 a.

L'espoir qui florist en mon cœur
Ne peut croistre par autre honneur.
B. II, 223; W. 177 a.

Mais pourquoy n'est mon cœur en cendre
Bruslé ainsi incessamment.
B. III, 380; W. 207 b.

Quels seront les clairs ruisseaux
Quelle la vive fontaine?
B. III, 82 v°; W. 39 a.

Si l'amour, la mort, le temps
Avoient mesuré mes destresses.
B. II, 27 v°; W. 55 b.

S'il y a au monde peine
Que le cœur des hommes geine
B. IV, 214; W. 143 b.

Un vif rayon, une vive clairté
D'un sainct subject a offusqué mon ame.
B. II, 276 v°; W. 192 b.

Voy, madame, la peine
Evidente et certaine.
B. II, 261; W. 134 a.

Digitized by Google

recherche quelquefois les tours ou les procédés poétiques. L'influence du *Roland furieux* et d'autres poèmes, surtout épiques, de l'Antiquité ou de l'Italie, avait répandu chez nous l'usage des expressions poético-mythologiques pour indiquer les moments du jour ou les époques de l'année. Belleforest écrira lui aussi : « Comme la nuit commençast à couvrir la terre du manteau de son obscurité » ou « Dès qu'il veid qu'il s'adjournoit, et que l'aube avant coureuse du jour semonnoit Apollon à atteler ses chevaux pour recommencer sa course en nostre hémisphère. » Mais les figures poétiques les plus fréquentes dans les *Histoires tragiques* sont, je crois, les comparaisons dont l'Arioste aussi fournissait des modèles « Qui vit jamais un Lyon se hérisser et estendre la queue, voyant de loing le Thaureau s'aprester au combat? Tel estoit Gensualdo voyant venir ceste troupe sans armes... ; » ou : « Qui a veu le Renard aller dans la court ou les poules repairent pour y prendre son repas, se cacher par les buissons au moindre bruit que les passans sçauroyent faire? Ainsi estoit le Ferraroys poursuyvant son adversaire (la jeune fille dont il veut jouir par force). » La vingt-troisième histoire nous présente une « belle similitude » au témoignage de l'éditeur : « Qui eust veu les citoyens de Nocère après ceste séditieuse harangue eust jugé ouyr un pareil bruyt que font les abeilles lorsque sortans de leurs rusches elles bourdonnent parmy un beau vergier décoré et embelly de fleurs diverses... » Ici, nous voyons « une pauvre amante tremblante comme la fueille au soufflement d'un Zéphire lorsque le soleil commence à espandre ses rayons et souspirant si estrangement qu'il sembloit que l'âme luy deust partir du corps. » Là, c'est une accumulation maladroite d'images soi-disant poétiques, de souvenirs mythologiques et de comparaisons avec les phénomènes de la nature : « Le jeune homme durant que ceste tempeste bourdonnoit dans l'estomach transporté de son jaloux père, comme durant la canicule l'on oyt le bruit d'une future tempeste sur les monts Pyrenées et aux abismes d'un Æthne Sicilien; il arriva en la maison en la male heure : car la tourmente tourna toute sur luy, les esclatz de laquelle

Digitized by Google

reverbèrèrent sur le père malheureux. Qui sortant du lieu d'où il avoit attiré les vapeurs, cause de cest orage, de mauvaise fortune, il s'embatit sur son filz, lequel parloit avec une bonne dame qui se tenoit en ce logiz. Le jaloux et enragé vieillard, escumant de fureur, comme un verrat, et mugissant de colère, non moins qu'un toreau pressé ou de faim ou du désir de sa compagne, voyant l'adolescent en telle frénésie...; » et plus loin : « Ce propos finy, emeu d'un désespoir diabolic, rugissant comme un lyon et hérisonné de je ne sçay quelle furie, comme un sanglier aculé d'une émeute de chiens, tourna contre soy mesme son fer vengeur et foudroyant... »

On voit que le goût de Belleforest pour les comparaisons ne lui réussit guère. Les métaphores, qu'il emploie aussi volontiers, ne sont pas beaucoup plus heureuses. Tantôt elles sont incohérentes, comme dans cette phrase : « La pauvre garse, cognoissant assez qu'on la menoit à la boucherie de sa chasteté et pudicité et au dernier supplice de la fleur de sa virginité; » tantôt, au contraire, il les prolonge maladroitement à la façon de Trissotin et des précieuses : « Il délibéra de voir si l'eau de son espoir se pourroit en quelque endroit trouver guéable, s'asseurant, là où il seroit precipité en l'abisme d'un refus et mespris de son service, de ne se retirer point, ains se plonger plus avant, afin de voir une plus hastive ruine de soy et de ses désirs; » ou encore : « Il se mit à souspirer si estrangement que l'on eust dict de son estomach que c'estoient deux soufflets de forgeron, tant le vent encloz en son cœur le faisoit haleter. Les yeux n'oublioient point cependant à desbonder un ruisseau de larmes, lesquelles puisées au centre du cœur, montoient au cerveau pour à la fin sortir par le tuyau propre à l'esgout de telle fontaine. » Au cours même du récit, l'expression est trop souvent relevée par des images banales et conventionnelles, ou au contraire par des rapprochements inattendus, mais que l'abus qu'en fait le conteur ne tarde pas à rendre eux-mêmes monotones. Ici, c'est un amoureux dont la maigreur évoque le souvenir d'un « hermite de Monserrat ou d'un Caloyer du Mont Athos »; là, c'est la comparaison fastidieuse d'un person-

Digitized by Google

nage étonné ou muet d'émotion avec la femme de Loth, Battus changé en pierre, et la statue de Pasquille à Rome. Massinissa, à la vue de sa « Vénus Carthaginoise » dont la beauté « eust adoucy un cannibale », « s'enlace ès filets et cordages d'amour que Cupido lui avoit tendus ès yeux et grâces de Sophonisbe, pour le rendre aussi bien son sujet que Mars guerrier, duquel cestuy cy imitoit les prouesses ». Lorsque Belleforest décrit, en effet, les beautés de ses héroïnes, c'est d'ordinaire avec les plus médiocres clichés de la galanterie conventionnelle. Un de ses amoureux « louoit sa dame de grande beauté et se miroit absent, ores en ses yeux vers rians, et si attrayans qu'il sembloit qu'Amour y eust dressé son domicile pour de là en avant élancer ses traicts et passionner les âmes de ceux qui s'amuseroyent à contempler une si celeste lumière; puis advisoit le trait gentil de son nez respirant doucement, et le corail vermeil de ses lèvres pourprées, desquelles sortoit un air si souëf qu'il surpassoit le musc et l'ambre, et toutes les fleurs odoriférantes que nourrit l'Orient ou que le Printemps produit pour l'ornement plus beau de la terre. Mais quand ce vint à se ruer sur la blancheur délicate de sa gorge et sur les gazons haletans qui ornoyent le délectable vallon de son estomach, lors saisi d'un grand estonnement ne sceut que faire sinon prendre un luth... »

Ce n'est pas là, il est vrai, le style continuel de Belleforest. Malheureusement le ton familier qu'il essaie de prendre le plus souvent n'est guère plus naturel ni plus plaisant. Lorsqu'il parle des mésaventures de ses « pigeons à plume follette » ou de ses « oyseaux en cage »; lorsqu'il raille les « allées et venues d'un pélerin » (entendez d'un amoureux), ou qu'il appelle contadine farineuse la fille d'un meunier que recherche un courtisan, nous avons l'impression qu'il va chercher bien loin une attitude simple, et que suivant une locution qu'il aime à employer, il « se chatouille pour se faire rire ». Chez Bandello, si les plaisanteries étaient parfois monotones ou grossières, on sentait du moins qu'il ne s'était pas mis en frais d'esprit pour les trouver. Les maris trompés allaient tous en Cornouailles sans bateau; ceux de Belleforest sont inscrits au

Digitized by Google

registre des soldats qui combattent sous l'enseigne de Vulcain, deviennent de la race de la Lune (qui a des cornes au croissant), ou portent sur le front les rayons de Moyse. Cette familiarité sans spontanéité, et cette ironie un peu lourde, nous les retrouvons dans les quelques descriptions licencieuses que les principes moraux de notre traducteur ne lui ont pas fait retrancher de son œuvre. Ici encore, Bandello était plus grossier peut-être, mais Belleforest est plus grivois, par la recherche de l'esprit et l'emploi d'allusions et de périphrases qui, bien loin de voiler l'image ou la plaisanterie, ne font que la souligner davantage.

Cette impression pénible de lourdeur, de pesanteur, est en somme celle qui se dégage le plus nettement de la manière de Belleforest. Qu'il s'agisse de développements moraux ou de digressions historiques, d'analyse de sentiments ou d'ornements littéraires, ce qui lui manque le plus, c'est toujours une certaine discrétion, une certaine finesse, cet art de laisser entendre plus de choses qu'on n'en dit. Le même jugement peut convenir à l'allure générale de son style et à la structure de sa phrase. Si la noblesse de la pensée et la profondeur de sa conviction lui font parfois rencontrer, nous l'avons vu, des expressions vigoureuses et presque éloquentes, sa prose en général se traîne péniblement sans pouvoir se dégager des incidentes et des subordonnées. « Ce qui advint le mieux à propos du monde pour Ludovic, veu que s'il eust parlé, ce fust esté grand fait, si la fille ne se fust advisée de la fourbe, veu la pratique qu'elle tenoit avec le premier et duquel elle entendoit très bien la parolle : et ainsi il eust tout gasté et eust perdu le bien avec ceste courtoisie qu'il s'estoit acquis en n'y pensant point. » Ailleurs Belleforest n'échappe à cette lourdeur que par une anacoluthe : « Mais la fille qui estoit jeune et chaste et qui ignoroit toutes ces folies d'amourachemens comme celle qui s'amusoit plus à gaigner sa pauvre vie avec son père et sa mère qu'à regarder si elle estoit œilladée de quelque folastre. Le travail luy désapprenoit ce que la chair a de mal et chatouilleux... » ou « L'Archipélague en la mer Méditerranée, que jadis on a renommée du nom d'Egée, roy

Digitized by Google

d'Athènes, fils de Pandion, ainsi que plusieurs l'estiment, mais Strabon est d'autre advis, et rapporte cecy à une ville appellée jadis Egé qui estoit assise en Eubée à présent Negrepont: or cest Archipelague estant spacieux est aussi illustré et embelly de plusieurs belles isles riches... » L'anacoluthe est même parfois inexplicable, et devient une véritable incorrection, dans des phrases comme celle-ci: « Cecy estoit fort aisé à la Royne pour estre aymée de chacun et respectée, à cause que Alboin la prisoit et luy faisoit bon visage, et qui peut estre l'aimoit encore plus qu'il n'en monstroit le semblant. »

Pour ces raisons de style, comme pour toutes celles que cette trop longue étude a essayé de dégager, l'adaptation de Belleforest est littérairement inférieure à celle de Boaistuau. Nous avons vu, d'ailleurs, que, par l'esprit et les tendances qu'elle manifestait, elle s'en rapprochait à plus d'un égard. C'est le même souci de la clarté, de la vraisemblance et de la psychologie, avec un goût plus vif et plus indiscret pour certains développements, à la fois procédés d'analyse et ornements littéraires. Nos deux traducteurs se sont rencontrés sur ce point, parce qu'ils ne faisaient que se conformer aux exigences de leur temps. C'est au contraire plutôt au tempérament et au tour d'esprit personnels de Belleforest qu'il faut attribuer les nombreuses additions historiques et surtout morales dont son prédécesseur, plus soucieux de la valeur littéraire de son œuvre, ne lui donnait pas l'exemple. En dépit, d'ailleurs, de ces différences, qui sans doute échappèrent à la plupart des lecteurs contemporains, les *Histoires tragiques* de Belleforest eurent autant de succès que celles de Boaistuau, et nous verrons qu'elles ne furent pas sans influence sur les nouvelles, non plus que sur la poésie et le théâtre du demi-siècle qui suivit.

RENÉ STUREL.

Digitized by Google

VIGNY ET LES LITTÉRATURES MÉRIDIONALES

Le comte Alfred de Vigny eut toujours le culte de l'héroïsme, le culte de l'honneur. C'est ce qui l'attira vers les littératures méridionales. D'une part, l'Italie, avec *le Roland furieux* ou *la Jérusalem délivrée,* lui montrait l'héroïsme des « paladins antiques ». Il remarquait leurs belles aventures, leur superbe isolement, le danger surtout auquel les exposait la femme. D'autre part, l'Espagne lui révélait une variété de l'honneur, l'honneur castillan. Don Quichotte lui apparaissait comme un modèle du chevalier méconnu. Il interrogeait Calderón sur le souci de la réputation.

*
* *

Pour l'Italie, — nous ne croyons pas faire de graves omissions[1], — qu'il nous suffise de parler de l'Arioste et du Tasse.

1. Il serait difficile de noter une influence sérieuse de Dante sur Alfred de Vigny. Certes, il a lu *la Divine Comédie,* laquelle fut traduite successivement par trois de ses amis les plus chers, Antony Deschamps (1829), Brizeux (1840) et Ratisbonne (1856-1860). En 1831, il reconnaissait dans les satires d'A. Deschamps « des mouvements de bile et de fiel à la manière de Dante ». (*L'Avenir. Première Lettre Parisienne,* 5 avril 1831.) Ce qui indique une connaissance, si mince qu'elle soit, de Dante même. Dans *Stello* (1832), se trouve une aimable allusion à Dante: « Qui eut raison des Guelfes ou des Gibelins à votre sens? ne serait-ce pas la *Divina Commedia?* » (Chap. XXXIX.) Le 15 avril 1852, il envoyait à Évariste Boulay-Paty un sonnet dont nous détachons ce quatrain:

> Là, près d'un chêne, assis sous la vigne pendante,
> Des livres préférés j'assemble le conseil;
> Là, l'*octave* du Tasse et le *tercet* de Dante
> Me chantent l'*Angélus* à l'heure du réveil.
>
> (*Journal d'un Poète.* Ed. Delagrave, p. 275.)

Mais, comme il ajoute aussitôt: « De ces deux chants naquit le sonnet séculaire, » peut-être n'isole-t-il, parmi ses auteurs préférés le Tasse et Dante, que pour mieux marquer l'origine du sonnet; la valeur du témoignage en serait diminuée. A la Bibliothèque de l'Arsenal, il est un exemplaire de la traduction de Ratisbonne, annoté par Vigny. (E. Dupuy, *La Jeunesse des Romantiques,* p. 364, note.) Mais cette

Digitized by Google

Il dut lire de fort bonne heure l'*Orlando furioso,* puisque du temps où il composait des tragédies, c'est-à-dire de dix-huit à vingt ans, il en tirait une tragédie qu'il brûla plus tard avec quelques autres. (*Journal d'un poète.* Éd. Delagrave — Année 1824, p. 30.)

Ce qui plut tout d'abord à Vigny dans l'*Orlando furioso*, ce n'était point assurément la satire des mœurs chevaleresques, — il restait gentilhomme, — mais bien plutôt les exploits extraordinaires. Toujours il aima les beaux faits d'armes; et celui qui, enfant, rêva de l'épopée napoléonienne, s'éprit plus tard du poète qui lui dépeignait, même en s'en moquant un peu, la vaillance des paladins. *Le Cor* (1825), bien qu'il ne soit pas directement inspiré du *Roland furieux*, *Cinq-Mars* (1826), indiquent assez le goût très vif qu'eut alors Vigny des coups d'épée et des aventures. Dans le roman de *Cinq-Mars* le duc de Bouillon, qui ne croit pas à la maladie de Richelieu, dit : « Je ne croirais point à sa mort même, que je n'eusse porté sa tête dans la mer, comme celle du géant de l'Arioste. » (Chap. XVII. Ed. Delagrave, t. II, p. 30.) Ce rapprochement inattendu donne à penser que le *Roland furieux* était un modèle vite présent à l'esprit de Vigny.

Arioste lui montrait aussi la grandeur de l'isolement. Les preux combattent seuls. Seul, Astolphe parcourt l'univers sur

traduction ne fut terminée qu'en 1860. Vers cette époque la formation intellectuelle de Vigny, et presque toute son œuvre étaient achevées. Quoi qu'il en soit, les réminiscences dantesques, à travers l'œuvre de Vigny, sont rares et surtout vulgaires. Au début du premier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire* (1835), il remarque que « selon le poète catholique » il n'y a pas « de plus grande peine que de se rappeler un temps heureux dans la misère ». Mais Musset le dira aussi dans son poème *le Souvenir* en 1843. Qui oserait parler longtemps du souvenir sans citer l'opinion de Dante? Le poète de *Wanda* (1847) devant l'atrocité de la vengeance du czar s'écrie : « Est-ce de notre siècle ou du temps d'Ugolin? » Mais l'histoire d'Ugolin, comme celle de « l'éternel baiser », comme l'inscription de la porte des enfers, est tombée dans le domaine public. Les droits de Dante sont périmés. Si Vigny avait lu *la Divine Comédie* au temps de sa féconde inspiration, lui qui aimait « les contempteurs des dieux », n'eût-il rien tiré de l'orgueilleuse attitude de Farinata, dressant la poitrine et le front pour mieux marquer son mépris de l'enfer? (*Enfer*, ch. X.) Lui qui aimait contempler les dieux vaincus par les hommes, n'eût-il pas retenu l'arrogant défi de Capanée? Tel il était vivant, tel il reste mort, et Jupiter n'aura pas la joie de sa vengeance. (*Id.*, ch. XIV.) Lui enfin qui aimait les fins stoïques et silencieuses, n'eût-il pas noté le fier récit que fait Ulysse de l'expédition où il mourut? Déjà vieux, Ulysse entraine ses compagnons à un voyage de découverte. Vous n'êtes pas faits, dit-il, pour vivre comme des brutes, mais pour chercher la vertu et la science. Brisé par la tempête, il se borne à dire : « La mer se referma sur nous. » (*Id.*, ch. XXVI.)

Digitized by Google

l'Hippogriffe. Seul, Roger part conquérir l'empire de Constantin. Même les femmes, Angélique, Marphise, Bradamante, dédaignent l'appui d'un chevalier et la protection des masses. Pour mieux rendre cette confiance en soi et ce mépris des foules, Arioste compare les hommes et les animaux; la comparaison frappait à ce point Vigny qu'il en tirait, vers 1844, le plan d'un poème. En effet, ne trouvant pas honorable qu'un grand nombre de chevaliers voyagent ensemble, Marphise disait : « Les étourneaux et les pigeons volent en grande troupe : les daims, les cerfs et les animaux timides aiment à s'accompagner; mais le hardi faucon, l'aigle audacieux qui ne comptent sur aucun secours étranger, les ours, les tigres, les lions, tous ces animaux courageux vont toujours seuls, nulle espèce de danger ne leur paraissant redoutable. » (Chant XX.) Or, nous lisons dans le *Journal d'un Poète :* « Poème. Les animaux lâches vont en troupes. — Le lion marche seul dans le desert. Qu'ainsi marche toujours le poète. » (1844, p. 170.) De tous les animaux de l'Arioste, Vigny, qui aime l'unité, ne retient que le lion; et il le donne en exemple au poète, qui doit jouer aux époques modernes le rôle noble et civilisateur des chevaliers errants. Je sais bien que d'ordinaire on fait honneur de cette comparaison à Byron. Vigny l'aurait tirée de *Manfred :* « Je dédaignai de faire partie d'un troupeau de loups, quand même c'eût été pour le guider. Le lion est seul dans la forêt qu'il habite; je suis seul comme le lion. » (Acte III, sc. 1. — Cf. Estève, *Byron et le Romantisme français*, p. 399.) La pensée est identique. Mais, sans chercher si Byron ne serait pas lui-même tributaire de l'Arioste, il nous semble que la phrase de Vigny est plus près du texte de l'Arioste que de celui de Byron. Les daims, les cerfs, représentent bien mieux pour notre poète « les animaux lâches » que les loups, dont précisément il avait fait, l'année précédente, le symbole du courage stoïcien. (*La Mort du loup,* 1843.) Enfin, s'il est hors de doute que Byron, non moins que Chateaubriand et Mme de Staël, ait familiarisé Vigny avec l'idée de l'isolement, remarquons toutefois que la sainte solitude de Vigny est beaucoup plus semblable à l'isolement des preux qu'à l'isolement du héros, j'allais dire du

Digitized by Google

bandit byronien. Issu du crime et non de la sainteté, l'isolement chez Byron engendre la haine. Son héros s'écarte des hommes avec mépris et se perd avec délice dans la nature [1]. Stello, au contraire, aime l'humanité; et ce sont les hommes qui s'écartent de lui. S'il reste à l'écart, ce n'est pas pour se plonger au sein d'une nature détestée, c'est pour travailler dans le recueillement au progrès social. « Seul et libre accomplir sa mission, » telle est l'ordonnance du Docteur Noir à Stello. N'est-ce pas la devise des paladins? Et Vigny, dans *le Cor*, n'a-t-il pas chanté celui qui « seul, debout, Olivier près de lui » lutte contre une armée, et dont le son du cor fait dire à Charlemagne :

> Malheur! c'est mon neveu! malheur! car si Roland
> Appelle à son secours, ce doit être en mourant.

Ainsi des preux ou des poètes l'œuvre bienfaisante s'accomplit dans la solitude; et la solitude matérielle des preux est bien l'image de la solitude morale des poètes.

Fort, tant qu'il est seul, le héros doit craindre la femme. Angélique est funeste à Roland, comme Dalila l'est à Samson. Par avance, l'Arioste confirmait la thèse de Vigny.

Pour Vigny, la femme est tantôt forte et dévouée, tantôt faible et perfide, le plus souvent faible et forte tout à la fois. Même quand il admire Éloa pour sa pitié, Éva pour son intuition, Wanda pour son dévouement, par orgueil masculin il croit à la supériorité de l'homme. La femme ne saurait « marcher sans guide et sans appui ». Car elle est « toujours un enfant ». Mais l'homme est souvent perdu par celle qu'il guide et soutient.

La doctrine de Vigny s'est surtout alimentée dans les livres; et nous avons montré ailleurs [2] tout ce qu'elle emprunte à Chateaubriand, Pope, Milton, Shakespeare, Richardson. Déterminons ici la part de l'Arioste.

1. Feuilles d'Histoire, Marc Citoleux. *Vigny et l'Angleterre*, article du 1er mars 1914.

2. Annales de Bretagne, Marc Citoleux. *Chateaubriand et Alfred de Vigny*, novembre 1914. — Feuilles d'Histoire, *Vigny et l'Angleterre*, 1er janvier à 1er juin 1914.

Digitized by Google

Avouons d'abord que Vigny, qui apprit du XVIIIe siècle à mépriser les femmes, put parfois être arrêté par l'Arioste sur la pente du mépris. Ainsi, le poète du *Roland furieux* n'hésite pas à placer l'intuition féminine au-dessus de la raison de l'homme : « Vos premières idées sont toujours lumineuses, vos premiers mouvements ne vous trompent presque jamais, et la sagesse n'est point en vous le fruit tardif de la réflexion. » (Ch. XXVII, début.) Or, dans *la Maison du Berger* ne lisons-nous pas :

> Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles...
> Mais aussi tu n'as rien de nos lâches prudences...

Vigny croyait difficilement à la fidélité et à la franchise des femmes ; Arioste lui montrait des femmes vertueuses qui ignorent toute dissimulation. Bradamante et Marphise unissent la force à la loyauté. Enfin, Arioste ne fait nulle difficulté de dire que souvent les hommes valent encore moins que les femmes. C'est la conclusion de l'histoire de Joconde : il y a plus d'épouses que de maris fidèles. (Ch. XXVIII.) C'est la conclusion de l'histoire du Sénateur : L'avarice corrompt plus les hommes que les femmes. (Ch. XLIII.) Vigny ne va pas si loin. Il maintient pour l'homme un solide droit d'aînesse. Cependant l'Arioste l'empêchait d'oublier que la femme a sa grandeur.

Si l'Arioste ne dissimule pas la grandeur de la femme, il ne se prive guère non plus d'étaler ses faiblesses. Et l'auteur de *la Colère de Samson* dut plus d'une fois songer aux cruelles peintures du *Roland furieux*. Vigny, avons-nous dit, appelle la femme un enfant. Or, l'Arioste raille sa légèreté qui se manifeste surtout par l'inconstance. Ainsi, sans être vicieuse, la sensuelle Doralice abandonne Rodomont pour Mandricard (ch. XXVII) ; et, après la mort de Mandricard, se sent émue pour Roger qui le vainquit (ch. XXIX). Plus que l'infidélité, l'Arioste reproche aux femmes la perfidie. Non seulement les ingrates comme Angélique (ch. I), les débauchées comme Origile (ch. XVI), les criminelles comme Gabrine (ch. XXIII) ou Lydie (ch. XXXIV), abusent de la crédulité des hommes ; mais les femmes les plus touchantes et les plus fières comme Isa-

Digitized by Google

belle (ch. XXIX) et Drusile (ch. XXXVII) ont tout naturellement recours, pour se sauver, au mensonge. C'est pourquoi maintes fois dans le *Roland furieux* apparaît ce que Vigny, plus tard, appellera la lutte éternelle :

Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme.

C'est la lutte entre Origile et Griffon, entre Gabrine et Philandre, entre Lydie et Alceste ; lutte d'autant plus terrible que l'homme ne saurait oublier la femme : « Ah ! qu'ils sont impétueux dans le cœur d'un jeune guerrier, ces sentiments qui le portent à l'amour de la gloire ou qui le soumettent à celui de la beauté ! ces deux sentiments se combattent souvent dans son âme, et tour à tour ils sont vainqueurs. » (Ch. XXV.) N'est-ce pas le duel que déplore Vigny ?

Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,
Il rêvera partout à la chaleur du sein...
Plus fort il sera né, mieux il sera vaincu.

Presque autant qu'à Vigny, la femme paraît à l'Arioste née pour affaiblir et parfois anéantir les forces de l'homme. Le titre même de l'*Orlando furioso* l'atteste. Encore qu'elle ignore la folie de Roland et n'ait nul dessein sur lui, Angélique n'en fait pas moins de Roland une bête furieuse, comme Dalila fait de Samson l'esclave aveugle des Philistins [1].

Bref, le nom seul de l'Arioste éveillait dans l'esprit de Vigny des images et des idées précises. C'était le péril féminin ; c'était le fier individualisme et les belles aventures des chevaliers errants.

Au Tasse, comme à l'Arioste, Vigny demandait la peinture des mœurs chevaleresques. Et il conservait de la *Jérusalem délivrée* un souvenir assez exact pour qu'en 1856 deux jeunes filles parcourant le monde le fassent songer à Clorinde et à Herminie : « D'ici je vous vois chevauchant ; l'une plus accoutumée à l'escrime que l'autre, qui trouve le casque et la cuirasse un peu lourds. » (Lettre du 10 août 1856.) Il n'a

1. Arioste, d'ailleurs, rapproche le héros biblique et le héros chevaleresque ; « Roland que l'Éternel avait élu, comme il choisit autrefois Samson. » (Ch. XXXIV.)

Digitized by Google

point oublié que des deux jeunes héroïnes une seule est guerrière.

La *Jérusalem délivrée*, ainsi que le *Roland furieux*, flattaient le goût de notre poète pour les aventures et le courageux isolement des chevaliers. Argant seul « lutte contre toute une armée (ch. VII), Renaud seul et à pied s'avance dans la forêt enchantée (ch. XVIII). Sans secours il escalade le premier les murs de Jérusalem ». Un seul homme suspendu dans les airs résiste à une foule d'ennemis. (Ch. XVIII.)

Le Tasse lui aussi mettait sans le vouloir Vigny en garde contre la femme. La femme est rusée et prend à ses pièges les hommes les plus valeureux. Sans l'amour de Clorinde, sans l'amour d'Armide, Tancrède et Renaud seraient invulnérables. La femme est faible et affaiblit l'homme. « Orcan s'était fait un nom dans les combats; mais uni depuis à une jeune beauté, ce guerrier dégénéré n'est plus qu'époux et père. » (Ch. X.) Ainsi non seulement la femme, mais la famille est dangereuse pour l'héroïsme. Et le Tasse, après Platon, avant les Saint-Simoniens, inclinait Vigny à redouter la vie familiale. Il écrivait en 1833 :

« La vie de famille attendrit l'homme. Un mameluk est acheté à l'âge de douze ans en Circassie. Il est élevé en soldat, en centaure. Il a des esclaves égyptiennes qui jamais ne lui donnent d'enfants en Égypte; il n'a ni père, ni fils; il a des compagnons d'armes qu'il ne pleure pas quand ils tombent. Il est l'homme le plus énergique de la terre. Quelquefois j'envie cet homme et je regrette mes quatorze ans d'armée. » (*Journal d'un Poète*, p. 85.)

Quels que fussent les desseins du Tasse et de l'Arioste, ils entraînaient Vigny, malgré l'amour obligé de tout chevalier pour la dame de ses pensées, à mettre la femme en marge de la vie militaire et héroïque. Dans *Servitude et Grandeur militaire*, le commandant du *Cachet rouge*, le capitaine Renaud de *la Canne de jonc* sont des célibataires qui ne songent plus qu'à l'honneur et au devoir. Selon la forte expression de Bourget dans *Cruelle Énigme*, ils ont amputé leur cœur.

Digitized by Google

*
* *

L'Espagne intéresse Vigny parce qu'elle fut une des terres privilégiées de l'honneur chevaleresque.

Don Quichotte est à ses yeux un parfait chevalier, et le ridicule dont Cervantes l'a enveloppé ne lui nuit pas. En effet, Vigny ne considère pas le *Don Quichotte* comme une parodie des extravagances chevaleresques, comme un rappel au bon sens et à l'expérience, mais au contraire comme une exaltation de l'enthousiasme et de l'idéalisme. Cervantes n'aurait ridiculisé l'ingénieux Hidalgo que pour mieux prouver que toute supériorité est méconnue et bafouée. Don Quichotte est méconnu au même titre que Stello, Chatterton, Julien l'Apostat. Les écrivains de génie ont l'habitude de déformer tout ce qu'ils lisent: c'est une façon d'originalité. Vigny prête à Cervantes les idées romantiques sur l'ostracisme des grands hommes. Voici donc ce que l'on lit en appendice de *Daphné*, à la date du 23 avril 1837 :

« Après avoir profondément réfléchi, j'ai vu que la majorité incommensurable des lecteurs se méprennent éternellement sur la pensée des défenseurs de l'*Enthousiasme* et de l'*Idéalisme*, si, à l'exemple de Cervantes et de Molière *(Misanthrope)*, ils le peignent ridicule pour le montrer disproportionné. C'est pourquoi j'ai entrepris de le peindre, non *ridicule* mais *malheureux*, afin que la *Pitié* étant excitée au lieu du rire, on ne pût se méprendre et que la *société* s'accusât et non lui. La société se méprendrait sur l'intention de l'écrivain s'il peignait la vertu ridicule. » (*Daphné*. Appendice, pp. 204-205.)

Ainsi Cervantes se proposait la même fin que Vigny : maudire le matérialisme de la société; et si les lecteurs s'y sont mépris, c'est qu'il emploie le ridicule. Pour éviter à la postérité pareille méprise, Vigny rendra malheureux, mais non ridicules, ses héros[1] : Gilbert, Chatterton, Chénier, Cinq-Mars, le

1. La note sur *Daphné* permet de mieux comprendre la réflexion du *Journal* à la date de 1834 : « On a fait des satires gaies ; je veux faire, soit dans des livres, comme *Stello*, soit au théâtre, des satires tristes et mélancoliques. » (Page 88.)

Digitized by Google

capitaine Renaud. Ils n'en sont pas moins frères de don Quichotte, et non seulement les hommes d'épée, Cinq-Mars ou le capitaine Renaud, mais les poètes. Ne dit-il pas dans son *Journal* que tout poète est un don Quichotte qui transforme en géants des moulins à vent ?

« Du Néant des Lettres. La seule fin vraie à laquelle l'esprit arrive sur-le-champ, en pénétrant tout au fond de chaque perspective, c'est le néant de tout. Gloire, amour, bonheur, rien de tout cela n'est complètement. Donc, pour écrire des pensées sur un sujet quelconque, et dans quelque forme que ce soit, nous sommes forcés de commencer par nous mentir à nous-mêmes, en nous figurant que quelque chose existe, et en créant un fantôme pour ensuite l'adorer ou le profaner, le grandir ou le détruire. Ainsi, nous sommes des don Quichottes perpétuels et moins excusables que le héros de Cervantes, car nous savons que nos géants sont des moulins et nous nous enivrons pour les voir géants. » (*Journal d'un Poète*, 1839, p. 141.)

En elle-même, la pensée est curieuse. Car elle nous montre que Vigny n'est pas un observateur qui s'appuie sur la réalité des faits, mais un visionnaire qui considère le vain fantôme des idées. Toutefois, ce que nous voulons remarquer ici, c'est qu'il ne manque jamais d'absoudre Don Quichotte de ses extravagances, et qu'il l'admirait assez pour en faire un de ces êtres synthétiques, comme Moïse ou Samson, dont la figure devient le symbole de ses conceptions philosophiques.

D'ailleurs, comment Vigny n'eût-il pas admiré dans don Quichotte sa pureté, sa candeur, sa frugalité, sa courtoisie exquise, sa conversation parfois si sensée et toujours si diverse, sa loyauté, sa ténacité, cette noblesse enfin qu'aucune avanie ne saurait avilir? A coup sûr, ce ne serait pas Vigny qui le blâmerait d'oser rompre en visière à tout le genre humain, et lui reprocherait ce qu'il louait chez les héros du Tasse et de l'Arioste: le courage d'accomplir sa mission sans la promiscuité d'autrui. Il fut même tenté de faire prendre à son héros Cinq-Mars un bastion à lui tout seul. Voyant rôder Cinq-Mars autour du bastion, une sentinelle espagnole lui

Digitized by Google

criera de loin : « *Señor caballero*, est-ce que vous voulez prendre le bastion à vous seul et à cheval, comme Don Quixote-Quixoda de la Mancha? » Du moins, Cinq-Mars le prendra-t-il avec le minimum de troupes, et à cheval. C'est presque digne des romans de chevalerie. (*Cinq-Mars*, ch. IX. *Le Siège.*)

Vigny n'a pas manqué non plus de mettre aux côtés de Cinq-Mars un autre Sancho, c'est Grandchamp. Le bon sens un peu égoïste de Grandchamp, semblable à celui de Sancho, murmure sans cesse contre les généreuses imprudences du jeune marquis. Les deux valets sont fidèles jusqu'à la mort et de bon secours. Sancho remet sur pied Don Quichotte renversé et répare de son mieux leur équipage. Grandchamp se trouve à point pour donner un nouveau cheval à Cinq-Mars ou pour bander sa blessure. Amis des longs discours, ils n'épargnent à leurs maîtres ni les remontrances, ni les conseils, ni les proverbes. Les proverbes de Sancho sont d'un artisan et ceux de Grandchamp, d'un soldat. Il ne faut pas étendre la jambe plus loin que ne va le drap, dit l'un. (Seconde Partie, XLV.) Le plomb est ami de l'homme, dit l'autre [1]. (Chap. XI. *Les Méprises.*)

De toutes les œuvres de Vigny, *Cinq-Mars* rappelle le plus les romans d'aventures d'Italie ou d'Espagne.

Bien qu'il ait toujours protesté de son admiration pour Lope de Vega et Calderón, Vigny admire le théâtre espagnol par bienséance romantique, car s'il a lu quelques comédies de Calderón, c'est moins en auteur dramatique qu'en philosophe curieux de connaître les diverses manifestations de l'honneur humain.

En effet, à la tragédie imitée des anciens, les Romantiques substituèrent le drame imité des modernes : espagnols, allemands ou anglais. Vigny ne pouvait donc refuser dans la préface de ses drames une élogieuse mention au théâtre espagnol : il n'y manque jamais. En 1729, dans la *Lettre à Lord...* sur la soirée du 24 octobre 1829, c'est-à-dire sur la première

1. De temps à autre Vigny revenait à Cervantes. Le 23 janvier 1849, il demandait à Eusèbe Castaigne, bibliothécaire de la ville d'Angoulême, entre autres livres, « *La Vie d'Alger*, soit en espagnol, soit en français, par Cervantes (livre assez rare, je crois) ».

Digitized by Google

représentation du *More de Venise*, il s'écrie avec grandiloquence : « Corneille, l'immortel Corneille, avait donné au *Cid* cette véritable épée moderne d'Othello, *dont la lame espagnole est dans l'Èbre trempée, Ebro's temper !* » (*Théâtre*. Éd. Delagrave, tome II, p. 91.) Mais il faut ajouter qu'il abandonnait à Victor Hugo le soin de mettre sur la scène les drames espagnols d'*Hernani* ou de *Ruy-Blas*. Quant à lui, il s'était réservé de traduire le *Roméo et Juliette*, puis l'*Othello* de Shakespeare. La littérature anglaise, certes, lui était plus familière que la littérature espagnole. Le 18 août 1839, terminant un *Avant-Propos* pour une nouvelle édition du *More de Venise*, il acclamait Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Goethe, Schiller. (*Id.*, *id.*, p. 68.) L'année suivante, il écrivait dans son *Journal :* « Homère, Virgile, Horace, Shakespeare, Molière, La Fontaine, Calderón, Lope de Vega, se soutiennent mutuellement et vivent dans une éternelle jeunesse pleine de grâces renaissantes et d'une fraîcheur toujours renouvelée [1]. » Que conclure de ces énumérations hâtives, sinon qu'un poète romantique professait de n'ignorer ni les anciens ni les modernes? Lope de Vega et Calderón sont cités pour représenter la littérature du Midi, de même que Goethe et Schiller représentent la littérature du Nord. A dire vrai, Vigny connaît mal les drames espagnols; il ne les a ni imités, ni traduits.

Seulement certains drames de Calderón fondés sur le sentiment de l'honneur, *El Médico de su honra, — A secreto agravio secreta venganza*, furent lus par Vigny et l'aidèrent à élaborer la religion de l'honneur, telle qu'elle apparaît au dernier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire.*

Tout d'abord, la théorie de Vigny semble aux antipodes de celle de Calderón. Pour Calderón, l'honneur est le souci tout extérieur de la réputation. Pour Vigny, c'est ce qu'il y a de plus intime en nous, c'est la conscience exaltée. Or, l'honneur de Calderón est si éloigné de se confondre avec la conscience qu'il préfère la bonne réputation à la bonne conscience. Dona Leonor, dans *El Médico de su honra*, déclare : « Il aurait mieux

1. *Journal d'un Poète*, 1840, p. 151, Vigny oppose les « œuvres de discussion » aux « œuvres d'imagination » qui seules ont « une éternelle vie ».

Digitized by Google

valu pour moi que j'eusse perdu l'honneur en secret et que je l'eusse conservé devant le monde. » (Journée Ire, scène III.) L'honneur conjugal exige ce que réprouve la morale, le meurtre de l'infidèle. Mais, si l'outrage fut secret, pour que l'honneur reste intact il faut que la vengeance demeure secrète. Don Gutiere, le médecin de son honneur, fait ouvrir les veines à sa femme par un chirurgien conduit auprès d'elle les yeux bandés. Pour s'assurer le secret, il n'hésiterait pas à tuer le chirurgien, ce qui est une précaution de malfaiteur et non d'honnête homme. Don Lope, dans *A secreto agravio secreta venganza*, fait disparaître le galant dans la mer, sa femme dans un incendie, et devant le cadavre de l'épouse infidèle s'écrie : « Cette femme que vous voyez morte est mon épouse, noble, fière, honnête, vertueuse, digne enfin des louanges éternelles de la renommée. » Un mari ne doit point avouer sa honte. On le voit, la réputation est si exigeante qu'elle ne recule ni devant l'assassinat ni devant le mensonge, ce que ne conseillerait pas la conscience la moins exaltée.

Remarquons d'abord que si Vigny aboutit à la définition de *Servitude et Grandeur militaire :* l'honneur est la conscience exaltée, il n'en part pas. Il est parti, au contraire, d'une conception toute voisine de celle de Calderón, et l'on peut croire que ce furent les exagérations de Calderón qui lui ont dessillé les yeux et l'ont conduit à identifier l'honneur et la conscience.

Dans toutes les notes du *Journal* de 1830 à 1834 sur l'homme d'honneur, notes dont est sorti le roman de *Servitude et Grandeur militaire*, il envisage l'honneur, à la manière de Calderón, comme le souci tout extérieur des convenances. Incrédule, l'homme d'honneur fait en mourant les gestes du chrétien : « Le christianisme est mort dans son cœur. A sa mort, il regarde la croix avec respect, accomplit tous ses devoirs de chrétien comme une formule et meurt en silence. » (1834, p. 86.) Il constate avec orgueil que ces convenances, toutes de surface, obtiennent de l'homme ce que n'exigerait pas la conscience d'un prêtre : « Le *gentleman* [1] ou gentilhomme est l'homme

1. Même en 1834, le gentilhomme accompli est déjà, pour Vigny, le gentleman.

Digitized by Google

d'honneur même qui, par les convenances, est retenu dans les limites de bonne conduite et de bienséance que la religion n'atteindrait pas; car il y a des choses que ferait un prêtre et que jamais ne pourrait faire un galant homme. » (*Id.*, p. 87.) La réciproque est encore plus vraie, pensera qui a lu *El Médico de su honra*. Néanmoins, Vigny a rêvé lui aussi de lutte entre l'honneur et la conscience où, comme chez Calderón, la conscience aurait le dessous. Par fidélité au préjugé monarchique, « par superstition politique, sans racine, » il était tout prêt en 1830 à soutenir la cause « mauvaise » du roi, à quitter sa vieille mère, sa jeune femme. C'est « absurde », c'est « injuste », dit-il, mais il le fera : « Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. » Et il a préparé son vieil uniforme. (*Id.*, p. 49-50.)

Toutefois, les atrocités de Calderón le révoltent. Dans *Quitte pour la peur* (1833), il proteste contre le meurtre de la femme et propose une vengeance secrète qui serait un pardon :

« A-t-il le droit d'être un juge implacable, a-t-il le droit de vie et de mort, l'homme qui lui-même est attaché par une chaîne étrangère et qui a méconnu ou brisé la chaîne légitime? Il fallait, pour avoir un exemple complet, le puiser dans une époque où régnaient à la fois le rigorisme du point d'honneur et la légèreté des mœurs. Car, si l'un ordonne la vengeance, l'autre en enlève le droit à l'offensé, qui ne se sent plus assez irréprochable pour condamner... L'auteur a conclu pour une miséricorde qui ne manque peut-être pas de dignité » (*Argument.*)

Même alors, remarquons à quel point Vigny se préoccupe des bienséances. Loin de se demander si l'homme fidèle a le droit de tuer la femme infidèle, il examine un ménage purement conventionnel où le mari, ayant négligé son épouse dès le soir du mariage, n'a vraiment aucun droit sur elle. L'honneur qui protesterait contre la conclusion de Vigny serait bien exigeant. D'autre part, il définit encore l'honneur comme Calderón. Ce serait « le soin de soutenir la dignité de son nom ». (Scène XII. Éd. Delagrave, *Théâtre*, tome II, p. 55.) Et le duc ajoute qu'un galant homme : « En supposant qu'on eût porté quelque atteinte à la pureté de ce nom, ne doit hésiter

Digitized by Google

devant aucun sacrifice pour réparer l'injure ou la cacher éternellement. » L'honneur castillan, mais non la morale, accepte de cacher l'injure, au lieu de la réparer. Enfin, le duc concilie à la fois la conscience et l'honneur. Puisque l'injure et le pardon restent secrets, comme chez Calderón l'injure et l'expiation, la dignité est sauve et même accrue. Du moins la conscience n'est pas sacrifiée à la dignité. *Quitte pour la peur* est la contre-partie d'*A secreto agravio secreta venganza.*

En 1833, Vigny n'admet pas que l'on immole la morale à l'honneur. En 1835, il ira plus loin. L'auteur de *Servitude et Grandeur militaire* s'aperçoit que l'homme d'honneur rougit devant soi encore plus que devant les autres, et qu'il fera même ce que lui interdirait la préoccupation exclusive de son renom. Si le commandant du *Cachet rouge* ne pensait qu'à sa réputation, aurait-il conservé avec lui la pauvre folle que les jeunes officiers prennent pour sa maîtresse? Non, un sentiment aussi fort que l'honneur ne saurait consister en vaines bienséances; il doit plonger ses racines au plus profond de l'âme. Ce n'est plus seulement le respect de son nom, c'est le respect de soi-même. Alors, loin d'opposer la conscience et l'honneur comme en 1830, — car leurs conflits ne sont en réalité que des conflits de devoirs, c'est-à-dire des cas de conscience, — Vigny les confondra, et l'honneur deviendra la conscience exaltée.

En 1835 cependant, Vigny ménage encore, il ménagera toujours, le souci de la réputation. Le capitaine Renaud reprend sa démission, pour ne pas paraître abandonner ses hommes la veille d'une émeute. L'honneur n'est pas l'humilité chrétienne. L'homme d'honneur prend le soin de sa dignité. Voilà pourquoi, en 1835, Vigny n'écarte pas l'honneur castillan. Il préfère reconnaître que le culte de l'honneur est « interprété de manières diverses ». (*Servitude et Grandeur militaire*, livre III, chap. X. Éd. Delagrave, p. 266.) A côté des « sublimes pardons » il laisse la vengeance castillane qui « sait cacher ensemble l'injure et l'expiation ». (*Id.*, p. 268.) Plutôt que de diminuer par intransigeance le nombre des fidèles de l'honneur, il laisse à l'honneur des sources différentes. Mais il est évident que

Digitized by Google

pour lui la source espagnole n'est ni la plus profonde ni la plus pure.

Aussi, dans *la Canne de jonc*, voulant tracer le portrait d'un gentilhomme, il représentera, non l'hidalgo, mais le gentleman, il représentera lord Collingwood. Aussi, en 1839, il reconnaîtra sans difficulté l'exagération des maris espagnols de Calderón [1].

Du jour où Vigny définit l'honneur « la conscience exaltée », il se trouvait fort loin de Calderón. L'honneur ne saurait être pour lui le souci exclusif de la réputation. Mais n'oublions pas qu'il avait eu d'abord une théorie très voisine de celle de Calderón, que les excès de Calderón ont contribué à l'éclairer sur ses propres sentiments et qu'il a toujours fait sa part aux légitimes soucis de la réputation.

*
* *

Ce n'est que très tard, reconnaît Vigny au premier chapitre de *Servitude et Grandeur militaire*, qu'il s'aperçut qu'il avait « porté dans une vie tout active une nature toute contemplative ». Élevé à la fin de l'Empire, la tête étourdie sans cesse « par les canons et les cloches des *Te Deum* », né d'une famille de soldats et de marins, il désira la gloire des armes. Il fut officier. Mais l'ère des combats était finie; il se consolait de ne pas combattre en lisant les pittoresques épopées de l'Italie et de l'Espagne, en racontant les aventures de Cinq-Mars. Peu à peu sa nature contemplative prenait le dessus. Ses romans, *Stello, Servitude et Grandeur militaire*, devinrent des romans d'idées, et les littératures méridionales parlèrent moins alors à son imagination.

1. « Il me semble que Molière a eu quelque envie de tourner indirectement en ridicule l'exagération de l'honneur des maris espagnols de Calderón dans sa comédie du *Cocu imaginaire;* comme Calderón fait invoquer l'honneur à tout propos par Don Gutiere, le médecin de son honneur, Sganarelle dit :

Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura, d'un vilain coup, transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras? »

(*Journal d'un Poète*, 1839, p. 151-152.)

Digitized by Google

Il ne s'en détachait pas cependant. Elles lui plaisaient encore par d'autres points. Tout jeune, il était au collège persécuté par ses compagnons que révoltait la supériorité de sa naissance et de son esprit. Il comprit vite que toute grandeur est condamnée à l'isolement. Or, le *Roland furieux*, la *Jérusalem délivrée*, le *Don Quichotte*, chantaient la solitude des chevaliers qui, pour lui, fut le symbole de la solitude des poètes. Alors que les prouesses des paladins ne souriaient plus à son génie, il réfléchissait sur leur courageux individualisme, sur leur fier isolement.

« Le *noble* et l'*ignoble* sont les deux noms qui distinguent le mieux à mes yeux les deux races d'hommes qui vivent sur terre. » (*Journal d'un Poète*, 1832, p. 71.) Noble par sa naissance, par sa nature, par son éducation, Vigny eut toute sa vie le dégoût de l'ignoble. Il conserva donc toute sa vie le goût des romans chevaleresques. Il s'éprenait de bonne heure et resta épris de don Quichotte, cette victime des grossièretés bourgeoises et d'une société prosaïque.

L'honneur devenait tout naturellement pour l'âme aristocratique d'Alfred de Vigny le sentiment fort, primordial, sur lequel peut s'appuyer toute la morale. L'honneur castillan, avec ses brillantes manifestations, le séduisit. Son âme contemplative eut bientôt besoin d'un honneur moins encombrant; l'honneur devint pour lui la conscience exaltée, la pudeur virile. Il ne méconnaissait pas cependant ce que l'Espagne mettait en si claire lumière, le soin de la réputation, le respect des convenances. Lui-même y fut constamment attaché.

C'est pourquoi, lorsque les magnificences des littératures méridionales lui furent moins nécessaires, et que son esprit allait aux œuvres plus intimes, plus profondes, plus douloureuses aussi, il restait reconnaissant à l'Espagne et à l'Italie d'avoir su chanter l'héroïsme et l'honneur, car son âme conserva toujours quelque chose de militaire et de chevaleresque.

MARC CITOLEUX.

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

Ruggero Palmieri, *Saggio sulla metrica del Canzoniere di Chiaro Davanzati.* Ravenna, E. Lavagna, 1913; in-8°, 37 pages. — *La Poesia politica di Chiaro Davanzati.* Ibid., in-16, 23 pages.

En imprimant ces deux courtes dissertations sur un des poètes les plus féconds de la génération qui précéda immédiatement celle de Dante, M. Ruggero Palmieri a sans doute voulu à la fois acquérir un droit de priorité sur un sujet qu'il se propose de traiter dans son ensemble, et faire connaître, sur quelques points, les premiers résultats de son enquête. La précaution est légitime, et ces essais sont de nature à inspirer la meilleure opinion touchant la méthode avec laquelle le jeune savant aborde une série de problèmes intéressants et difficiles. Les poésies politiques du vieux rimeur se réduisent à deux, une canzone et un sonnet; M. R. Palmieri s'efforce de démontrer, non sans vraisemblance, que ces deux pièces remontent à 1267; mais comme d'autres critiques soutiennent que le sonnet, qui fait partie d'une « tenzone » célèbre, est notablement postérieur (1280, d'après S. Debenedetti), il ne faut pas trop se hâter d'accueillir une solution encore discutable. — L'étude sur la métrique est fort méritoire, et paraît conduite avec tout le soin désirable; l'auteur avoue cependant (p. 9) qu'une grande partie des irrégularités relevées par lui dans la métrique de Chiaro peuvent bien être le fait du copiste négligent auquel nous en devons l'unique transcription. De ce côté encore les recherches de M. R. Palmieri n'ont donc qu'un caractère provisoire. Entre-t-il dans son programme de tenter une reconstitution critique du canzoniere de son poète? Nous le souhaitons.

H. H.

I Sonetti di **Folgore da San Gimignano** *per cura di* **Ferdinando Neri.** *(Collezione di classici italiani con note*, n° 7). Città di Castello, Lapi, 1914; in-8° de 119 pages.

Les *Sonnets* de Folgore da San Gimignano (*Sonetti de'mesi*, — *Sonetti de la semana*, — *Sonetti pel cavaliere*, — *Sonetti morali e di parte*)

Digitized by Google

appartiennent au genre éminemment italien de la poésie de cour, en grand honneur au XIVe siècle.

Elles sont, dit leur éditeur, M. Ferdinando Neri, l'écho des fêtes de Toscane: joûtes, chasses, banquets, jeux et fêtes populaires s'y déroulent, encadrés dans un paysage lumineux. M. Neri, dans sa substantielle introduction, évoque très à propos, à l'occasion de leur auteur, les noms de deux contemporains de Folgore, Guglielmo Borsiere et Marco Lombardo, de dantesque mémoire. Mais il fait toutes réserves au sujet de l'identification de la *brigata nobile e cortese* à laquelle est adressée la couronne des *mesi* avec celle dont il est fait mention au chant XXIX de l'*Enfer*. Ces réserves sont pleinement justifiées. Il donne également l'inventaire de tous les documents authentiques relatifs à Folgore, c'est-à-dire des sources réelles de sa biographie. Il étudie la nature de son talent, sa façon de traiter les sujets traditionnels du genre. Il rapproche de sa manière celle du médiocre Cene ou Cenne de la Chitarra, dont une fatalité le condamne à traîner comme un boulet les œuvres à la suite des siennes. Un examen critique des manuscrits contenant les Sonnets permet de constater le soin avec lequel a été établi le texte, que d'abondantes notes explicatives rendent d'une lecture intéressante, sinon facile.

E. BOUVY.

Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, *Heptaméron. Prima versione italiana di* **Francesco Picco.** *Incisioni del Freudenberg (riprodotti in eliotipia).* Genova, Formigini, in-8° de XXXII-230 pages.

Par quel caprice du sort l'œuvre maîtresse de Marguerite de Navarre, dont les affinités sont si étroites avec celles des conteurs italiens, a-t-elle attendu jusqu'en 1914 pour être traduite en son entier dans la langue de Boccace, et présentée en italien aux compatriotes de l'auteur du *Décaméron*? C'est un de ces mystères que nous ne nous chargeons point d'éclaircir. M. Francesco Picco a eu à la fois la bonne fortune et le mérite d'être le premier traducteur de trente-six des soixante-deux nouvelles de l'*Heptaméron*. Destinés à figurer dans une collection de « Classici del ridere », les récits ont été intentionnellement allégés de leurs prologues et de leurs commentaires. Peut-être y gagnent-ils en vivacité; mais ils y perdent bien un peu de leur saveur originaire.

Les éditeurs ont cru bien faire en joignant au texte quelques reproductions héliotypiques des spirituelles vignettes de Freudenberg. Ils ont également reproduit en tête du volume le célèbre portrait au crayon de la reine Marguerite, dessiné par Corneille de Lyon. Quant au tra-

Digitized by Google

ducteur, il a écrit, sur « la Perle des Valois » une introduction fort intéressante. Nous y relevons des détails très précis concernant la culture italienne de Marguerite, sa connaissance de la langue et des auteurs, ses relations avec les papes, les princes et les hauts personnages italiens, la protection éclairée qu'elle donna aux écrivains et aux artistes de l'Italie.

E. BOUVY.

G. Maugain, *Giosue Carducci et la France*. Paris, H. Champion, 1914; in-8°, XI-CLI-163 pages (Bibliothèque de l'Institut français de Florence, 1re série, t. IV).

Voici un excellent travail sur Carducci. C'est le second, en trois ans, que la critique française consacre au grand poète de la « troisième Italie ». Je ne songe pas à comparer le livre de M. Maugain avec celui de M. Jeanroy; ils sont très différents par la nature et l'ampleur du sujet, aussi bien que par la méthode; chacun des deux auteurs se reconnaît dans son œuvre par son tour d'esprit personnel, sa préparation antérieure, son degré de maturité; ils ont pourtant ceci de commun qu'ils apportent l'un et l'autre à l'étude de Carducci une contribution solide, neuve par plus d'un côté, et qui manquait encore, même en Italie, malgré l'abondance des volumes et des brochures consacrés au poète des *Rime nuove* et des *Odi Barbare*, au prosateur des *Confessioni e Battaglie*.

Rien ne fait mieux ressortir que ces simples constatations l'intérêt soutenu et le labeur patient avec lesquels l'art et la pensée de l'Italie contemporaine sont analysés aujourd'hui par ceux qui ont la charge d'enseigner dans nos Universités. Nous sommes loin des improvisations brillantes, articles de revues ou conférences, pour lesquelles les Italiens nous ont reconnu depuis longtemps une facilité qui semblait incurable. Aujourd'hui, j'ose dire que les rôles sont renversés : au delà des Alpes, c'est un pullulement d'études critiques, brèves ou longues, plus ou moins riches, suivant les cas, d'observations ingénieuses et personnelles, mais dont le caractère commun est qu'après les avoir lues, on est à peu près aussi avancé qu'avant[1]. Dans les deux volumes français récemment consacrés à Carducci, il y a beaucoup à apprendre; que l'on n'y cherche pas une doctrine esthétique ni des impressions plus ou moins fugitives : ce sont des livres à consulter, d'une consultation même indispensable, pour peu que l'on désire

1. Je tiens à dire que cette remarque, toute générale, ne vise aucunement deux publications récentes (G. Fatini, *La prima giovinezza di G. Carducci*, Città di Castello, 1914, et A. Meozzi, *Il Carducci umanista*, Sansepolcro, s. d.), qui sont des travaux consciencieux et utiles.

Digitized by Google

approfondir les diverses formes de l'activité intellectuelle du célèbre professeur, critique et poète.

Cette étude sur G. Carducci et la France a paru par morceaux dans les *Annales de l'Université de Grenoble;* le volume est constitué, en somme, par plusieurs tirages à part rapprochés, sans qu'il ait semblé nécessaire de faire disparaître toute trace, même matérielle, de cette formation. Je signale ce détail sans y attacher plus d'importance qu'il ne faut. Un tort plus grave de ce livre est de s'être présenté au public juste à l'heure où la France et l'Europe se sont trouvées précipitées dans l'effroyable guerre dont, au bout de dix mois, nous n'apercevons pas encore la fin. C'est un tort dont il ne peut mais; cependant il en pâtit, au moins momentanément. Si grand que fût l'intérêt avec lequel j'en ai commencé aussitôt la lecture, je ne puis dire que je l'aie poursuivie jusqu'au bout sans interruption, ni surtout avec la liberté d'esprit qui eût été nécessaire pour contrôler et discuter maints détails neufs et suggestifs. Il y aurait pourtant de l'injustice à laisser tomber dans le silence les résultats de recherches si étendues et si consciencieuses, et je voudrais, faute d'en pouvoir donner un compte rendu plus approfondi, indiquer quelles sont l'économie générale du livre et sa méthode, puis aborder plus longuement une question particulière, à laquelle les circonstances présentes valent une incontestable actualité, celle des sentiments que Carducci, patriote italien, professa à l'égard de la France.

Toute la matière du livre est divisée en deux parties de longueur sensiblement égale. La première, paginée en chiffres romains, est une sorte de répertoire des sources françaises de Carducci, et se trouve complétée par des index, chronologique et alphabétique, ainsi que par le catalogue de la bibliothèque française du poète. Dans cette partie documentaire, M. Maugain a enregistré, classé, commenté tous les faits que lui ont révélés des lectures abondantes et variées, une enquête patiente et bien conduite. Ces froides et copieuses énumérations, dont l'importance résulte de leur précision même, constituent comme les matériaux destinés à servir de base à sa seconde partie, plus spécialement psychologique et littéraire. Ces matériaux seront très nécessaires chaque fois qu'il s'agira d'apprécier, dans leur ensemble ou sur quelque point particulier, les jugements de Carducci critique, ou même (dans une moindre mesure pourtant) son inspiration de poète. Assurément, à propos des nombreux faits enregistrés ici, il y aurait beaucoup à dire; il faudrait les discuter un à un, proposer peut-être de nouveaux rapprochements, ou au contraire atténuer la portée de certaines remarques. M. Maugain ne se flatte pas d'avoir épuisé les sources françaises de Carducci; conduit, comme il l'a été souvent, par d'heureuses rencontres à en reconnaître plusieurs (des rencontres que fait seul celui qui les cherche), il ne peut

Digitized by Google

exclure la possibilité d'en faire de nouvelles lui-même, à moins qu'elles ne se présentent à quelque autre[1]; mais l'enquête méthodique ne paraît pas pouvoir être entreprise avec plus d'ampleur. Quant à examiner la légitimité et la valeur de tous ces rapprochements, cela exigerait des discussions longues et minutieuses, que je ne puis entreprendre ici, et je me borne à constater que les règles que s'est imposées M. Maugain sont fort judicieuses, et qu'il les a observées avec une louable rigueur[2].

On ne saurait dire que Carducci critique sorte grandi de l'examen de tout ce dossier de citations, de comparaisons, d'emprunts généralement avoués, mais souvent aussi plus étendus que ne le laisse supposer une référence un peu vague; mais il ne faut pas non plus en exagérer l'importance : les esprits créateurs sont forcément très rares, et ceux-là mêmes ont bien dû puiser quelque part leur information. Au surplus, l'essentiel est de mieux définir d'où proviennent les idées complaisamment développées par un écrivain donné, sans avoir l'intention précise de l'exalter ni de le rabaisser. Or, en ce qui concerne Carducci, M. Maugain apporte quelques faits nouveaux, et rectifie certains jugements récents. Ainsi, dans la *Critica* du mois de mars 1911 (t. IX, p. 90), M. Benedetto Croce, le prophète du culte de De Sanctis, avait montré que le maître de Bologne avait farci son discours sur Boccace (1875) de développements puisés dans les trésors de l'oracle napolitain. Quelle honte pour Carducci, mais quelle gloire pour De Sanctis! Or, M. Maugain fait très justement remarquer

1. En même temps que M. Maugain, et indépendamment de lui, M. A. Jeanroy arrivait à des conclusions analogues aux siennes dans l'étude publiée ici même, t. XII et XIII. — Pour les sources des poésies, on trouvera quelques rapprochements avec des œuvres françaises aux p. 284-285 et 422-423 du tome XII (1914) de la *Critica*, plusieurs viennent s'ajouter à ceux qu'avait déjà proposés M. Maugain.

2. Quelques-unes de ses conclusions ont naturellement un caractère provisoire; ainsi, p. LI, je n'étais pas très satisfait de la remarque relative à Ginguené, précurseur de Carducci pour son étude sur « l'Ariosto e il Voltaire », car il ne suffit pas que le critique italien « ait une idée commune » avec son prédécesseur français; très honnêtement, d'ailleurs, M. Maugain fournissait des arguments pour douter de la valeur de son rapprochement. Il s'est corrigé ensuite (p. XC-XCI) en citant une note de Beuchot, beaucoup plus instructive. Ceci n'est qu'un exemple des inconvénients qui résultent, pour ce livre, d'être composé de morceaux publiés en plusieurs fois dans un périodique, et rapprochés ensuite tels quels. — La correction typographique des textes italiens, nombreux, m'a paru généralement bonne; pourtant, à propos du gallicisme *Dòmi azzurri* (p. 39), il ne faudrait pas écrire *duomo*, qui est un tout autre mot; p. CXXIII et à la table (p. IX), lire « *In* una chiesa gotica »; p. XL, lire *Hugues* de Saint-Victor; p. LXIII, le président *de Brosses*, et n'est-il pas bizarre de citer les lettres de cet aimable voyageur comme un « livre intitulé *L'Italie il y a cent ans* » (p. 54, n. 1), simplement parce que, en 1836, il a plu à un éditeur de les publier sous ce titre? — Quelques prénoms à corriger : *Antoine* de la Salle (p. CXLIII), et p. CXLVIII : P. Mariéton, *Joséphin* Soulary. — Au risque de passer pour pédant, je souhaiterais que M. Maugain fût un peu plus puriste en français; je lis p. 39, un esprit *apeuré* (simplement *timoré*); p. 48, *repérer* les sources d'un auteur, pour les retrouver, me paraît un néologisme indésirable, car il vaut mieux laisser au verbe repérer son sens technique précis.

Digitized by Google

(p. XXI-XXIV) que Carducci, n'étant pas l'homme d'un seul livre, a eu d'autres sources pour ce même discours, notamment E. Quinet, et qu'il ne s'est pas borné à copier Quinet : il a essayé, ce qui vaut mieux, de le discuter et de le rectifier, exactement comme il est arrivé à De Sanctis lui-même de le faire ailleurs. C'est grand dommage que, par crainte sans doute de sortir de son sujet, M. Maugain n'ait pas fait usage des textes qu'il avait en main, et qui permettent de supposer qu'à l'occasion F. De Sanctis a puisé aussi des idées ou des formules dans Quinet[1]. Ne disons pas : quelle gloire pour Quinet, quelle honte pour De Sanctis, car nous savons trop bien que ces réminiscences n'empêchent ni De Sanctis, ni même Carducci d'avoir une personnalité très marquée. Bornons-nous à sourire, en nous souvenant que M. B. Croce considère les Français comme dépourvus de toute compétence en ce qui concerne « le but, l'histoire et la méthode de la critique ». Sur ce terrain, seule, paraît-il, l'Allemagne peut marcher de pair avec l'Italie ; et notre aimable confrère conclut, en agitant sa férule : « L'Italie a pu se mettre à l'école des Français pour bien des choses, mais dans ce domaine c'est elle qui est prête à leur donner des leçons[2]. » Nous ne saurions reprocher à M. B. Croce qu'un excès

1. M. Maugain cite E. Quinet, *les Révolutions d'Italie*, ch. IX du premier livre, intitulé « L'art pour l'art. Boccace » (p. 145-146 de l'édition de 1874) ; j'y lis ces phrases, que je rapproche d'un chapitre de la *Littérature italienne* de De Sanctis (éd. de Bari, 1912, t. I, p. 341-342) :

E. Quinet, p. 146 :	De Sanctis, p. 341 :
Depuis Boccace, la doctrine de l'art pour l'art, *indépendamment de toute idée de patrie et de morale*, est celle des écrivains italiens...	Questa fiacchezza e servilità di carattere, accompagnata con una profonda indifferenza religiosa, *morale e politica, di cui vediamo gli albori fin da' tempi del Boccaccio*, è giunta ora a tal punto che è costume e abito sociale, e si manifesta con una franchezza che oggi appare cinismo...
P. 145 : C'est lui qui montre le premier cette incapacité de souffrir moralement, qui deviendra de plus en plus le trait de l'Italie et la cause de son esclavage.	
Ibid. : Il a propagé plus que personne l'*indifférence de l'âme*...	
P. 146. Le pays, les passions nationales, s'effacent de leurs œuvres. Occupée du beau dans la parole, s'oubliant pour peindre, sculpter, chanter *les objets les plus éloignés d'elle*... l'Italie s'aveugle et s'enchaîne par son propre génie...	P. 342 : Ne nasce l'*indifferenza del contenuto*. Ciò che importa non è cosa s' ha a dire, ma come s' ha dire... Il pensiero è per lui (il letterato) *venutogli dal di fuori*, quale esso sia ; a lui spetta dargli la veste...

Évidemment *l'indifferenza del contenuto* n'est pas à la lettre « l'indifférence de l'âme » ; Quinet parle de psychologie, et De Sanctis ne s'occupe que du fond et de la forme dans les œuvres littéraires ; la différence caractérise justement la pensée des deux critiques. Cette réserve faite, la transcription du raisonnement ne saurait être plus exacte. Or De Sanctis connaissait Quinet, puisqu'il le cite (t. I, p. 175).

2. Ainsi s'exprime M. B. Croce dans un article dont j'ai été l'occasion involontaire, et dont je reste la victime très bien portante : « L'ammonimento di un critico francese alla critica italiana », dans le *Giornale d'Italia* du 28 avril 1914, p. 3. L'auteur a été si satisfait de ce petit morceau qu'il l'a reproduit dans sa *Critica*, t. XII, p. 313-314, sans y joindre pourtant les deux articles de mon excellent ami F. Flamini (même journal, 26 avril et 1er mai), qui donnent tout leur sens à cette fugitive polémique.

Digitized by Google

de modestie lorsqu'il tente ainsi, bien vainement d'ailleurs, de s'effacer derrière l'Italie. Au reste, je veux bien croire que « le but, l'histoire et la méthode de la critique » soient lettres mortes pour nous; cela ne nous empêche pas d'avoir eu quelques critiques dont le talent et les idées ont fait une certaine impression hors de nos frontières[1]. Ce n'est pas à propos de Carducci, ni même de De Sanctis, qu'il serait possible de le contester[2].

***

La seconde partie du travail de M. Maugain mériterait de trouver beaucoup de lecteurs, en France et en Italie. C'est une étude organique divisée en cinq chapitres, consacrée à définir la place que la France occupe dans l'œuvre de Carducci : nous apprenons à y connaître les sympathies du poète pour notre pays, la familiarité qu'il eut avec notre langue et nos auteurs, la part de la France dans sa documentation et ses idées générales, ses jugements sur la littérature française; un dernier chapitre esquisse l'histoire de la fortune de Carducci en France. Pour les raisons que j'indiquais tout à l'heure, notre attention se porte avec plus d'insistance, à l'heure actuelle, sur les appréciations que ce grand Italien a formulées touchant le rôle de la France.

De 1870 à 1885 environ, Carducci se dressa, en Italie, comme un des admirateurs les plus résolus de notre pays vaincu et humilié. Il n'était pas sans mérite d'adopter une attitude aussi nette, à un moment où un parti, peu nombreux peut-être mais très agissant, réussissait à entraîner l'Italie dans l'orbite de l'Allemagne. M. Maugain met sous nos yeux des textes, signés des noms des patriotes italiens les plus en vue, un B. Ricasoli, un G. Mazzini, qui n'étaient pas tendres pour nous, et il résume fort utilement les griefs que l'on exploitait alors contre la France. La détestable politique de Napoléon III avait indisposé toute l'Europe : de la grande tradition impériale, il n'avait conservé que l'art d'éveiller des suspicions et de susciter des ennemis. Les Italiens qui voulaient bien rappeler le rôle joué par nos armées à Magenta et à Solférino, observaient pourtant que cette intervention avait été un caprice du fantasque souverain, non l'œuvre réfléchie de la volonté

1. Il est très digne de remarque que pour mieux nous humilier, M. B. Croce ne trouve à citer, parmi les lumières de la critique française, que Cousin, Taine, Jouffroy, Ch. Lévêque, et (qui l'eût cru?) G. Flaubert, le principal titre de ce dernier étant qu'il aimait à traiter les professeurs de « crétins ». L'omission du nom de Sainte-Beuve dans ce palmarès est très caractéristique; car pour qui s'applique à glorifier « un critique comme De Sanctis », si grand qu'il soit, je le conteste moins que personne, le souvenir de Sainte-Beuve ne peut être que gênant.

2. Ce n'est pas à M. B. Croce qu'on peut apprendre que la source de De Sanctis pour son chapitre sur l'Arétin est Ph. Chasles.

Digitized by Google

française. D'ailleurs, au souvenir des batailles de Lombardie ils opposaient Mentana, et évoquaient l'impertinent « Jamais! » par lequel Rouher avait repoussé les visées italiennes sur Rome. Et puis la France n'avait-elle pas été largement payée de sa coopération? Quelques-uns osèrent reprocher à Victor-Emmanuel sa neutralité de 1870: il avait perdu l'occasion suprême de reconquérir, grâce à l'alliance prussienne, les deux provinces « extorquées » par la France en 1860!

Rien n'est plus propre que ces souvenirs à donner toute sa valeur à ce titre de « Re galantuomo » que le premier roi d'Italie s'était décerné lui-même. La majorité de ses sujets, heureusement, apprécièrent sa loyauté; mais il n'en est pas moins vrai que cette explosion de « misogallisme » ne faisait que réveiller une disposition à laquelle l'esprit public italien a été fréquemment enclin dès l'époque de Dante, — autant dire depuis les Vêpres siciliennes, — et qui s'est manifestée encore assez vivement en ces toutes dernières années. Ce serait un beau sujet d'étude historique et psychologique à entreprendre que le misogallisme italien à travers les siècles; ceux que leurs études font vivre par la pensée avec les maîtres de la poésie et de l'art de l'Italie, et qui entretiennent dans la péninsule d'anciennes et chères amitiés sont amenés à y réfléchir bien souvent. Je ne veux esquisser ici ni l'examen de conscience ni le cahier de doléances que comporterait ce grave débat; l'heure n'est pas propice à ces enquêtes impartiales, et nous ne pouvons présentement qu'appeler de nos vœux le retour d'une ère de tranquillité internationale où il sera permis de discuter ces problèmes en toute sérénité. Toujours est-il qu'au lendemain de nos revers, on vit fleurir sous la plume des polémistes italiens toutes les accusations que la France est habituée à entendre, depuis le reproche de vanité, d'impertinence et d'immoralité jusqu'à celui que V. Gioberti avait développé avec une ampleur inaccoutumée, d'avoir toujours aspiré à prendre la place de l'Italie au soleil. Vaincue, la France expiait justement ses fautes, déclarait Mazzini.

Ce fut l'honneur de Carducci de réagir éloquemment contre un courant dont le moins qu'on puisse dire est qu'il manquait de générosité, et il importe de noter le caractère assez particulier de ses sympathies françaises. Elles n'avaient rien d'absolu. Par exemple, il n'eut pour la personne et la politique de Napoléon III qu'un mépris qui s'est traduit plusieurs fois en paroles violentes, et son anticléricalisme lui arracha une cinglante invective, au lendemain de Mentana : « Il faut donc que les larmes et le rouge de la honte souillent nos joues, à nous qui avons grandi à la clarté splendide de la liberté, à nous qui t'avons aimée, ô France! » *(Per Ed. Corazzini.)*

Mais alors pourquoi aima-t-il la France? Avait-il passé à Paris une partie de sa jeunesse, et y avait-il contracté des amitiés dont le

Digitized by Google

souvenir et l'influence orientèrent définitivement ses sympathies? Nullement. Carducci fut un de ces Italiens, de plus en plus rares parmi les hommes de lettres de son pays, qui ne sont jamais sortis de chez eux; il ne s'est approché de la frontière que pour des villégiatures d'été, dans les hautes vallées des Alpes; il n'a connu de la France que ce qu'un Italien peut en apprendre par les livres et par les propos qui circulent. Aussi n'a-t-il pas été entièrement à l'abri de certaines tendances hostiles résultant de telle ou telle orientation de la politique italienne. Dans l'évolution des idées qui marqua la seconde partie de la carrière de Carducci, ce républicain, ce révolté, dont l'attitude la plus habituelle, en face du gouvernement, avait été l'exaspération, se rapprocha de la dynastie de Savoie, en partie grâce aux charmes d'une reine lettrée; il devint même ministériel par la vertu de F. Crispi, en qui il admirait « le seul grand homme d'État issu de la démocratie italienne de 1860, le seul vrai ministre italien depuis Cavour ». Je ne dis pas qu'à partir de ce moment, Carducci ait répudié toutes ses sympathies pour la France, mais elles furent certainement moins actives et moins hautement proclamées; précurseur du nationalisme le plus récent, il se berça du rêve que l'Italie reprendrait un jour dans le monde la place de l'antique Rome, centre des sociétés humaines, de Rome « nef immense lancée vers l'empire du monde ». Or, pour peu qu'on se laisse glisser sur cette pente, il est impossible qu'on ne rencontre pas la France aux plus prochains rivages. Et puis il arriva au poète vieillissant de célébrer la guerre, et de s'indigner de ce qu'un congrès de la paix se soit réuni à Rome; dans ce nouvel état d'esprit, il déclarait qu'il avait manqué sa vie : sa vraie profession eût été le métier des armes! Il faut ajouter encore que, d'accord avec beaucoup de ses compatriotes, Carducci éprouvait de la mauvaise humeur à voir que les Français lisaient si peu les écrivains passés et présents d'Italie, alors que les Italiens se nourrissaient de livres français : en littérature, écrivait-il mélancoliquement (1894), l'Italie n'est guère qu'un département de la France!

Tout ceci me paraît à retenir: on y trouve la preuve que Carducci jugeait notre pays en toute liberté, sans se laisser dominer jamais par un point de vue unilatéral, sans rien qui ressemblât à de la complaisance; et c'est justement ce qui donne une si haute signification à l'enthousiasme que lui inspira la France, au moins jusqu'à ce qu'il eût atteint et dépassé la cinquantaine. Or, la France qu'il aima, qu'il exalta infatigablement, c'est la France de la Révolution, de la « révolution européenne », celle de Voltaire, de Rousseau, de Diderot, de Condorcet, « libératrice du genre humain », celle de 1792 et de Valmy, « le moment le plus épique des temps modernes »; ses lectures de prédilection furent Thiers, Michelet, Quinet, et surtout Victor Hugo. Il sentit avec force tout ce que la Révolution, malgré ses fautes, avait

Digitized by Google

fait pour l'Italie, et il pensa qu'il fallait en être reconnaissant aux Français, sans trop appuyer sur leurs torts : « Ils nous ont nettoyés — à coups de balai parfois, je le veux bien — de la poussière ramassée dans les antichambres, des taches et de l'odeur de moisi rapportées des sacristies; ils nous ont armés, disciplinés — à force de coups de pied par derrière, si vous y tenez, et de coups de poing par devant — ; ils nous ont appris à regarder en face et à rosser nos anciens maîtres, Allemands et Espagnols .. Ils ont bien pu nous voler tout ce que vous dites; mais les princes de chez nous, les Autrichiens de jadis et d'hier, est-ce que par hasard ils nous ont fait des cadeaux ?... »

S'il représente ainsi, sous les traits de bourrus bienfaisants, les Français de la Révolution, Carducci parle sans aucune sympathie des Allemands, pour lesquels beaucoup de ses compatriotes lui semblaient manifester un engouement irréfléchi : il se méfiait des lettrés, professeurs ou critiques, de Lessing comme de Mommsen, dont il ne pouvait oublier les appréciations méprisantes à l'adresse de l'Italie, aussi bien que des hommes d'État : dès 1872, il s'inquiétait de certaines cartes d'Europe qui traçaient les frontières soi-disant naturelles de l'Empire allemand en y enclavant, outre la Hollande et la Flandre, de vastes territoires de la Haute-Italie. On sait gré à M. Maugain de nous remettre sous les yeux (p. 14-15, note) certaines paroles prononcées au sénat italien par le général Cialdini, le 3 août 1870 : « A Berlin, on tient le Mincio et l'Adige pour des fleuves, non pas autrichiens, mais allemands; on y enseigne que le véritable rempart de l'Allemagne est le quadrilatère, et que Trieste est indispensable au commerce allemand. » Et Carducci écrivait en 1872 : « C'est un fait que, depuis Sadowa et Sedan, l'élément tudesque tend naturellement à déborder, il tend peut-être à opprimer, et pour ne pas être opprimée, la race latine a besoin de se recueillir et de se retremper. Or, se recueillir et se retremper lui est impossible sans la France, dont la fonction historique est de servir de lien entre les nations. »

Ces paroles sont particulièrement réconfortantes dans les heures de lutte que nous traversons; elles nous rappellent sur quels appuis permanents nous pouvons compter en Italie, malgré toutes les sautes d'opinion. Résignons-nous à la mauvaise volonté des politiciens qui, par l'appât d'un bénéfice immédiat ou particulier, font des calculs qu'ils croient très habiles pour nous écarter de leur route, et renonçons à l'appui des partis qui représentent les forces de réaction. Mais dans ce pays libéral, sur lequel la « révolution européenne » a mis une si forte empreinte, tout ce qui est attaché au triomphe des institutions démocratiques est irrésistiblement entraîné à nos côtés, et c'est ce qui, en dépit de toutes les épreuves, nous permet d'envisager l'avenir avec la plus parfaite assurance. Malgré nos erreurs et nos fautes, les Italiens

Digitized by Google

de bonne foi sentent bien que les Français, une fois de plus, soutiennent une cause dont la portée dépasse leurs intérêts particuliers. Carducci célébrait déjà en Victor Hugo plus qu'un poète français, le porte-parole de la latinité et de son idéal :

Canta a la nuova prole, o vegliardo divino,
Il carme secolare del popolo latino,
Canta a 'l mondo aspettante Giustizia e Libertà.

En ces jours où l'Italie vient d'élever un monument aux Mille, sur l'héroïque rocher de Quarto, il faut relire les admirables pages que Carducci consacrait dès 1872 à « Garibaldi in Francia ». Ardent patriote, indéfectiblement attaché aux provinces italiennes encore soumises au joug abject de l'Autriche, le poète, même lorsqu'il admira la politique de Crispi, ne fut jamais agressif contre le pays d'où avait jailli l'étincelle de la Révolution. Tout en appelant de ses vœux une plus grande Italie, il se défendait sagement de lui tracer un programme de conquêtes. Le patriotisme de Carducci aboutit donc à un équilibre hautement politique, dont il nous plaît de trouver la formule éloquemment exprimée dans ces deux strophes d'un poème adressé au roi en 1891 :

Noi non vogliamo, o Re, predar le belle
Rive straniere, e spingere vagante
L'aquila nostra a gli ampi voli avvezza;
Ma se la guerra
L'Alpe minacci e su' due mari tuoni,
Alto, o fratelli, i cuori! alto le insegne
E le memorie! Avanti, avanti, o Italia,
Nuova ed antica [1].

HENRI HAUVETTE [2].

1. J'ai plaisir à signaler une belle conférence de M. Giulio Natali : *La Guerra delle Nazioni e il poeta della Terza Italia.* (Naples, Vela Latina, 1915.)

2. J'achevais de rédiger cet article le 10 mai, à un moment où j'étais sûr de l'intervention italienne à nos côtés; c'est avec une profonde satisfaction que chacun peut constater maintenant combien Carducci a clairement tracé la voie à l'opinion publique italienne, qui vient de briser si résolument le lien contre nature de la Triple Alliance.

---

15 juin 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : EUGÈNE BOUVY.
Le Directeur-Gérant : GEORGES RADET.

Bordeaux. — Imp. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11.

Digitized by Google

Vol. XV. Juillet-Décembre 1915 Nos 3-4.

UNE IMITATION ITALIENNE
DE RAMBAUT DE VAQUEIRAS

La pièce dont je crois pouvoir réimprimer ici le texte n'a pas, que je sache, d'analogue dans la poésie italienne du *Duecento*. Il ne faudrait pas toutefois se hâter d'en proclamer l'originalité : l'imitation provençale y apparaît au contraire (et c'est même là son plus grand intérêt) avec une évidence que l'on ne retrouverait peut-être au même degré dans aucune autre de cette époque. L'auteur a certainement connu ces *devinalhs*, où nous sont proposées des énigmes, qui tantôt sont résolues et tantôt ne le sont pas[1]; il a connu aussi ces pièces où les troubadours se plaisent à énumérer, dans une série d'antithèses parfois plus ingénieuses que raisonnables, les effets contradictoires de l'amour[2]; il a eu sous les yeux enfin une chanson de Rambaut de Vaqueiras, dont il a reproduit l'idée générale et quelques vers, nous fournissant ainsi une nouvelle preuve de la popularité dont a joui en Italie le célèbre client du marquis Boniface[3].

Cette curieuse poésie a, depuis longtemps, attiré l'attention.

1. Les pièces de ce genre ont été rassemblées par M. C. Appel (*Provenzalische Chrestomathie*, nos 39-42).

2. Le seul Aimeric de Pégulhan nous en offre au moins deux exemples : *Cel que s'irais*, c. 3 (Mahn, *Werke der Troub.*, II, 165); *D'aisso don hom*, c. 5 (*ibid.*, 162). Le motif se trouve déjà, moins développé, chez Cercamon : *Per fin' amor*, c. 7 (éd. Dojeanne, *Annales du Midi*, XVII, 34); *Quan l'aura*, c. 9 (*ibid.*, 38). Il a été exploité aussi par les poètes du Nord : voy. Robert de Blois, *Chastoiement des Dames* (dans Méon, *Fabliaux* II, 213) et la tirade imitée de ce passage, insérée dans quelques manuscrits du *Roman de la Rose* (éd. Michel, I, 146).

3. I. *Savis e fols, humilz et orgoillos,*
Cobes e larcs, e volpills et arditz
Sui, quan s'eschai, *e gauzens e marritz,*
4 E sai esser *plazens et enoios,*
E vils e cars, *e vilans e cortes,*
Avols e bos, e conosc mals e bes,
Et ai de totz bos aips cor e saber,
8 E quan ren faill, fatz o per non poder.

Digitized by Google

Gaspary, qui pouvait la lire dans deux éditions, en a fait ressortir la singularité et cité dans la même page l'imitation et le modèle, mais sans les rapprocher expressément[1]. Ce rapprochement a été fait par M. Torraca, qui a proposé quelques corrections au texte et disserté assez longuement, à deux reprises, sur son auteur présumé[2].

Le texte n'en a pas été publié moins de six fois, par Trucchi[3], D'Ancona et Comparetti[4], Ulrich[5], Bertacchi[6], Monaci[7], Satta et Egidi[8]. La première de ces éditions m'est restée inaccessible; je suppose que c'est sur elle qu'est fondée celle de Bertacchi, dont l'habitude est de reproduire une édition antérieure, bonne ou mauvaise; ce qui est certain, c'est que celle-ci est détestable, gâtée qu'elle est par des fautes de lecture ou d'impression, des omissions, de mauvaises coupes de vers, etc. Celle des *Antiche rime volgari*, qui est loin d'être parfaite, doit être complétée par d'excellentes remarques de M. T. Casini[9]. Celle de J. Ulrich en est une pure et simple reproduction[10]; comme le *Lesebuch* ne comporte ni notes ni glossaire, nous ne trouvons là aucun éclaircissement. Celle de

II. En totz afars sui savis e gignos,
Mas mi dons am tant qu'ieu sui enfollitz,
C'ades l'am mais on pieitz mi fai em ditz,
12 E n'ai orgoill car sai q'es bella e pros,
E sui cobes c'ab son bel cors jagues,
Tant que plus larcs en sui e mieils apres,
E sui volpils car non l'aus enquerer,
16 E trop arditz car tant ric joi esper.

(Ms. A, n° 466, dans *Studj di fil. rom.*, III, 503.)

J'ai mis en italiques les passages littéralement imités. L'auteur italien n'a, comme on le voit, presque rien omis et quelque peu amplifié.

1. *La Scuola poetica siciliana del secolo XIII*, trad. Friedmann, Livorno, 1882, p. 145 (l'édition allemande de l'ouvrage est de 1878).

2. *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, 1902, p. 125; *Per la storia letteraria del secolo XIII* dans *Rassegna critica della lett. ital.*, X [1905], p. 109. Dans le premier de ces articles, Torraca considère Ruggieri Apugliese comme le destinataire et non l'auteur de la pièce; dans le second il accepte sans réserves la seconde opinion, qui était celle de ses devanciers.

3. *Poesie italiane di dugento autori* (Prato, 1846), t. I, p. 48.

4. *Antiche rime volgari* (*Collezione di opere inedite o rare*, Bologna, 1875-88), t. I, n° 63, p. 404.

5. *Altitalienisches Lesebuch* (Halle, 1886), p. 54.

6. *Poesie predantesche* (Milan, Sonzogno, s. d.), p. 51.

7. *Crestomazia italiana dei primi secoli* (Città di Castello, 1892), p. 209.

8. *Il libro di varie romanze volgari* (*Società filologica romana*, Roma, 1902-8), p. 62.

9. *Op. cit.*, t. V (1888), p. 355.

10. M. Ulrich n'a pu connaître les remarques de Casini.

Digitized by Google

M. Monaci est naturellement très soignée et le glossaire fournit d'utiles indications; elle est loin pourtant d'être irréprochable. L'édition diplomatique du manuscrit, donnée par Satta et Egidi, m'a permis d'apporter au texte quelques améliorations assurées; j'espère que mes conjectures ont rétabli aussi dans leur état primitif quelques passages évidemment altérés; mais je suis moi-même loin de les considérer toutes comme également plausibles.

Le manuscrit unique (Vat. 3793, fol. 18ᵃ) est extrêmement incorrect; j'en reproduis tout d'abord la leçon d'après l'édition Satta-Egidi, que j'ai tout lieu de croire fidèle[1]; je me borne à y ajouter une ponctuation, pour la commodité du lecteur.

RUGIERI APULGLIESE

I. Umile sono ed orgolglioso,
Prode e vile e coragioso,
Franco e sichuro e pauroso,
E sono folle e sagio,
5 E dolente e allegro e gioioso,
Largo e scarsso e dubitoso,
Cortese e villano e 'nvidioso,
Faciomi prode e danagio;
E diragiovi como
10 Mal e bene agio più di null' omo.

II. Povero e rico e disasciato
Sono, e fermo e malato,
Giovane e vecchio, ed agravato
E sano spessamente;
15 Merciè faccio e pecato,
Ch'io favello, e non sono nato,
Sono disciolto e legato
Lo coro et la mente:
Or intendete la rasgione
20 Giorno e notte isto poisasgione.

III. Umile sono quando la veo,
E orgolglioso, che goleo
Quella per cui mi deleo,
S' io la potesse avere;

1. L'*Errata, corrigé* (p. 392), qui paraît très soigneusement fait, ne fournit pour cette pièce aucune correction.

Digitized by Google

25 E sono pro per lei che deo,
Tant' è chiaro il suo splendeo;
Bene sono vile chi noscoteo
Lo mio coragio a dire,
Franco e sichuro sono, ch' io v' intendo,
30 E pauroso, che no n' aggio amendo.

IV. Savio sono ch' io non dico,
D'orgolglio non acatto nemico,
E sono folle, ch' io m'imbricco
In così alto amore,
35 E villano ch' io mi disdico
Di tute l'altre esere amico,
E cortese ch' io gastico
Di villania lo mio core,
Agione pro, ch' io ne sono insengnato,
40 Ed amo cammo e nom sono amato.

V. Largo sono del fino amare,
E scarsso molto d'ubriare
Quella che mi fa pensare
La notte et la dia,
45 D' ispaldire mi fa allegrare;
Quando la veo, nom posso parlare,
E dolente mi fa stare;
Di se mi fa carestia,
Agione pro per lei che dia,
50 E male, non che ma donna il mi dia.

VI. Rico sono *di fin' amanza* de la speranza,
Povero di fin' amanza,
Sanami la fin' amanza
Quando la posso *avere* vedere;
55 N' ò gran male, che mi lanza;
Fermami la grande smanza,
E favello a gram baldanza,
Tutora la gredo avere;
Ma non sono nato a quello ch' io penzo fare,
60 Se ma donna non mi dengnasse.

VII. Legato sono, nom posso fugire
I' nulla parte al meo desire,
Sono disciolto per servire
Tutora, se mi valesse;
65 Vechio sono per ubidire
Quella che mi fa morire,

Digitized by Google

Giovane, al buono ver dire,
Se ma donna volesse,
E fo pecato per lei che m' ascondo,
70 E merciè che di male fare m' ascondo.

VIII. Ugieri Apulglies' i conti
Dio convive a fortti punti;
Cavalieri e marchesi e conti
Lo dicono i'ngne partte
75 Che che mali e beni allui sono giunti;
Questo mondo è valli e monti;
Ma donna li sembianti à conti,
Lo core mi rauna e partte,
E la ventura sempre sciendè e sale:
80 Tosto aviene a l'omo bene e male.

M. Casini a remarqué le premier que les stances étaient formées de huit octonaires (rimant en *aaab aaab*) et de deux hendécasyllabes *(cc)*; dans la plupart des cas, cette mesure se laisse rétablir par des corrections très simples; à celles qui ont été proposées par Casini pour les deux premières stances, je pourrais aisément en ajouter d'autres, qui seraient purement conjecturales; ce travail, que M. Monaci n'a pas cru devoir faire non plus, ne présenterait pas un grand intérêt. Je me borne donc à examiner les passages où c'est le sens qui pèche.

20 : la correction de *poisasgione* en *pensasgione* (synonyme de *pensiero* « souci »), proposée par d'Ancona et Comparetti, a été acceptée par tous les éditeurs qui les ont suivis; mais le sens n'est pas excellent et le vers est encore trop court : je propose : *in penosa stagione*.

25 : D'Ancona et Comparetti omettent *pro*, ce qui fait le vers trop court, et écrivent *Deo*, ce qui aboutit à un sens inacceptable (il faudrait au moins *dea*); M. Monaci commet la même omission et lit *da ideo*, faisant de ce dernier mot le représentant de *deus*, ce qui ne me paraît pas non plus admissible quant au sens; Casini lit *chè deo* et interprète justement : « sono tale per lei, perchè debbo esserlo. » Mais c'est lui qui introduit *tale* et le début du vers reste inintelligible; l'édition Satta-Egidi nous permet de restituer au vers son sens et sa mesure : le manuscrit

Digitized by Google

porte, après *sono*, *pro* (en abrégé); on pourrait tout au plus corriger *e son pro*[*de*]; l'auteur développant dans cette strophe l'antithèse présentée aux v. 1-2, *prode* s'oppose excellemment au *vile* du v. 27. — Dans ce v. 27, le *noscoteo* du manuscrit a embarrassé à bon droit la plupart des éditeurs: D'Ancona-Comparetti lisent *nasco reo*, ce qui est, paléographiquement, très élégant, mais ne donne pas de sens appréciable, *reo* ne pouvant évidemment signifier « incapable de, trop lâche pour », exigé ici; Casini propose *chè nascond' eo* — [*e*] *lo mio cor agio a dire*, ce qui est sûrement fort ingénieux; mais la construction est forcée : il faudrait : *nascond' eo lo mio cor ch' aggio*... Monaci revient à la leçon du manuscrit : il lit *no scoteo* et il traduit, avec un point d'interrogation qui n'est que trop justifié (car il est évidemment impossible de passer d'un sens à l'autre), par *scuoto*, *induco*. Le sens exigé est celui de « s'enhardir, oser »; mais je ne vois pas la correction qui le fournirait. — 29 : je prends *intendere* au sens du provençal *entendre* (« aspirer à » dans le style amoureux), *vi*, « en ce lieu, » c'est-à-dire vers cette personne. — 30 : je corrigerais volontiers *aggio* en *aggia*.

Le v. 31 n'est pas parfaitement clair : le régime de *dico* doit être sous-entendu : « en ce que je ne dis pas [tout ce que j'espère]. — Le v. 39, altéré dans l'édition D'Ancona-Comparetti (*Agione per ch' io...*), a été rétabli par M. Monaci, d'après le manuscrit, qui porte correctement *pro* (en abrégé; d'où la confusion avec *per*). Ce vers et le suivant développent l'antithèse exprimée au v. 8; à *pro* doit donc s'opposer un mot de sens contraire; le *ed amo* du v. 40 doit donc sûrement être corrigé en *e danno, c' ammo* en *c' amo,* comme l'a vu Casini. Il est singulier que personne ne se soit encore avisé de la première de ces deux corrections; celle de Monaci *ed amo tanto* ne fournit pas l'antithèse exigée.

Les vers 49-50 reprennent, encore une fois, la même antithèse; le premier est un des plus gravement altérés de la pièce : il est trop court et *dia* (« déesse ») ne donnant ici aucun sens, *che non è ria* (49) en fournirait un qui me paraît assez acceptable.

Digitized by Google

51 : Les mots *di fin' amanza* ont été écrits par anticipation et sont simplement à rayer, comme l'ont vu d'Ancona-Comparetti; je ne sais si les italiques employées pour ces mots dans l'édition Satta indiquent qu'ils sont exponctués dans le manuscrit. — 53 : la leçon *la fin' amanza*, acceptée par tous les éditeurs, ne satisfait guère, ces mots terminant déjà le vers précédent; mais je ne vois rien de meilleur à y substituer, *smanza*, qu'on pourrait proposer, se trouvant trois vers plus bas. — 54 : *avere* (en italiques dans l'éd. Satta) est à supprimer. — 61 : *amare* en fin de vers, qui manque dans le manuscrit, s'imposait avec évidence; la correction doit remonter à Trucchi.

69-70 : ces deux vers sont certainement altérés, car le même mot ne peut figurer à la rime; D'Ancona-Comparetti se bornent à substituer, ici et là, *asconde* à *ascondo*, sans dire comment ils comprennent le premier vers; Monaci conserve, dans les deux vers, *ascondo* (en plaçant *che* avant *per lei*), leçon qui nous laisse fort perplexes sur le sens du v. 69. Je propose pour ce vers *m' affondo;* le péché dont s'accuse le poète consiste en ce que, pour sa dame, il se précipite dans un gouffre, en renonçant à tout et à toutes pour elle (cf. v. 35-6).

La dernière strophe est de beaucoup la plus difficile, et celle dont il importerait le plus, puisqu'elle contient un nom de personne, d'établir le texte et de fixer le sens; on peut dire qu'il n'a été fait encore, ni dans un sens ni dans l'autre, de sérieux effort : D'Ancona-Comparetti et Monaci laissent intacte la leçon du manuscrit et ne disent pas comment ils l'interprètent. Casini écrit laconiquement, à propos du v. 71 : « l. *Ugieri a pulgliesi conti*, » ce qui laisse entendre qu'il ne voit pas dans les deux premiers mots le nom de l'auteur. Ils devraient être, en effet, dans cette hypothèse, au nominatif et la construction de la phrase ne s'en accommode pas. Ils sont, à mon avis, au vocatif, et désignent le destinataire de la pièce. Une correction très légère au v. 72 me paraît donner à toute la strophe un sens excellent : elle consiste à substituer *coniuge* (c'est-à-dire *congiunge*) à *convive*. Au vers 75, les mots *a llui*, inutiles au

Digitized by Google

sens, doivent être supprimés, comme l'a déjà dit Torraca (*Studj*, p. 125). J'établirais et interpréterais le texte ainsi :

[R]ugieri Apulglies', i conti
Dio conjuge a fortti punti;
Cavalieri et marchesi e conti
Lo dicono i'ngne partti
75 Che mali e beni son giunti;
Questo mondo è valli e monti, *etc.*

« Rugieri Apugliese, Dieu joint (coud) les comptes de points solides (c'est-à-dire que, tout compte fait, les biens et les maux se balancent); chevaliers, marquis et comtes disent en tous lieux que biens et maux sont unis; ce monde est fait de vallées et de montagnes », *etc.*[1].

Il faudrait donc retrancher notre pièce du bagage littéraire de Rugieri Apugliese[2]. Sur ce personnage, qui a été, à la légère, qualifié de « comte » sur la foi du v. 71 mal compris[3], nous sommes suffisamment renseignés par les savantes recherches de MM. Zenatti, Rajna, Morpurgo et Torraca, commodément résumées par M. Bertoni[4]; je ne peux rien ajouter à ce qu'ils nous en ont appris.

A. JEANROY.

Post-Scriptum. — M. Bertoni, à qui j'avais communiqué l'épreuve de cet article, veut bien m'envoyer une note qui résout d'une façon sûre la difficulté du v. 27. La voici : « Il faut conserver le texte du ms. et lire : *ch' i' no scoteo,* ce qui fournit le sens exigé : *scoteare* est un simple doublet de *scotecare,* relevé par Tobler, au sens de « oser », dans l'ancienne traduction vénitienne du *Pamphilus* (*Arch. glottol.*, X, 177). M. Densusianu (*Romania,* XXVIII, 66) signale dans Patecchio un autre exemple de ce verbe, qu'il rapproche du roumain *cutezare* (même sens) et qu'il dérive du grec κοττίζειν, de κόττος, « dé »; la succession des sens est claire : jouer aux dés, risquer, oser. »

1. M. Torraca a donné *(loc. cit.)* le texte de la strophe entière, sans autre correction que celle que j'ai indiquée et sans proposer d'interprétation.

2. La correction [*R*]*ugieri* me paraît nécessaire, ce nom étant fourni par la rubrique de la pièce; il est d'ailleurs naturel de penser que ce personnage est identique au jongleur du même nom, bien connu par ailleurs.

3. Par M. Cesareo (cité par Torraca, *Studj*, p. 126, n. 1).

4. *Il Duecento* (Milan, Vallardi, s. d., [1911]), p. 81 et 269. Il en résulte que Rugieri, en dépit de son surnom, était probablement un notaire de Sienne, vivant aux environs de 1260.

Digitized by Google

A PROPOS DE LA LOCUTION «NON VEDER L'ORA»

La locution *non veder l'ora di* (avec un infinitif) ou *che* (avec un subjonctif), au sens de « attendre, désirer ardemment qu'un événement se produise », enregistrée par la plupart des lexicographes[1], est aisément explicable : quand nous attendons impatiemment une chose, les minutes nous paraissent des siècles; il nous semble que notre souhait ne sera jamais une réalité[2]. Dans le Midi de la Péninsule, elle subit la concurrence de la locution synonyme *non saper l'ora*. C'est celle-ci que Boccace, en dépit de ses origines toscanes, a employée dans un vers qui depuis longtemps n'est plus compris, comme on va le voir, des traducteurs français. — Dans la ballade que Mico da Siena est censé avoir composée pour la bella Lisa, amoureuse de Pierre d'Aragon[3], nous lisons ces jolis vers[4] :

Merzede, Amore, a man gionte ti chiamo,
Ch' a misser vadi là dove dimora.
Di che sovente lui disio et amo,
Si dolcemente lo cor m'innamora;
5 E per lo foco ond' io tutta m' infiamo
Temo morire e già *non saccio l' ora*
Ch' i parta da sì grave pena e dura,
La qual sostegno per lui, disiando
Temendo e vergognando.

Il est évident que le vers 6 contient une antithèse naturelle et émouvante : l'amoureuse est ballottée entre des sentiments contraires, craignant et désirant la mort tour à tour. Mon ami

1. Crusca, Manuzzi, Tommaseo-Bellini, Barberi, etc. Manuzzi n'en cite qu'un exemple emprunté aux sermons du P. Segneri (XVIIe siècle); en voici deux autres : *Egli non mi pare di poter vedere l'ora ch' io l'abbia nelle mie braccia* (Gozzi, *Osservatore*, éd. Sonzogno, I, p. 37); *Onde la sconosciuta guida non vedeva l'ora di andarsene* (Manzoni, *Sposi*, ch. XIV; éd. Petrocchi, p. 332).

2. La locution correspondante a eu une vie très intense dans tout le domaine roman; fréquente en ancien français (surtout sous la forme, encore plus claire, *ne cuidier veoir l'eure*), elle existe encore en espagnol, en rhéto-roman et dans plusieurs dialectes du Nord et du Midi de la France. Voy. ma note sur *ne garder l'eure* dans la *Romania*, n° d'avril 1915.

3. *Decameron*, X, 7.

4. Je reproduis le texte établi par Carducci, *Cantilene et ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV* (Pise, Nistri, 1871, p. 16).

Digitized by Google

Guido Mazzoni, qui m'a signalé le passage, me faisait remarquer en même temps que Musset, dont la *Carmosine* n'est, comme on le sait, qu'une adaptation scénique de la nouvelle de Boccace, n'avait pas compris cette opposition. Il traduit littéralement, mais à contresens :

A deux genoux je demande merci.
Par grâce, Amour, va-t'en vers sa demeure;
Dis-lui comment je prie et pleure ici,
Tant et si bien qu'il faudra que je meure
Tout enflammée, et *ne sachant point l'heure*
Où finira mon adoré souci[1].

En réalité, Musset n'est pas coupable du contresens, mais il l'est de plagiat; il a pris le vers tout entier à la vieille traduction d'Antoine Le Maçon (1545), dont l'erreur est moins excusable. Voici la traduction de Le Maçon :

Mercy, Amour, à joinctes mains te crie.
Voy mon Seigneur au lieu où il demeure,
Dy-luy comment je le désire et prie,
Tant que d'ardeur il faudra que je meure
Toute enflambée, et *ne sachant point l'heure*
Que perdre puisse une peine si griefve[2].

Les ressemblances entre les deux traductions sont assez frappantes pour nous permettre d'affirmer que Musset a travaillé, non sur le texte de Boccace, mais sur celui de son prédécesseur[3]. Si l'on conservait encore quelques doutes sur ce point après la citation qui précède, on voudra bien remarquer ceci : la pièce de Boccace, conformément aux règles de la *ballata* italienne, a pour refrain les quatre vers placés en tête; tandis que, dans les deux traductions françaises, chacun des couplets se termine par un vers-refrain, et ce vers est identique de part et d'autre :

Hélas! Amour, fais-lui mon mal savoir[4].

A. JEANROY.

1. *Carmosine*, acte II, sc. VII.
2. Réimpression Liseux (Paris, 1879), t. VI, p. 154.
3. Sur le même sujet, une indication avait déjà été fournie dans ce *Bulletin*, t. VIII, p. 301, note 6.
4. Identique, sauf une légère variante au couplet III :

Que je me meurs, faisant mon mal sçavoir.
(Le Maçon.)

Et que j'en meurs.....
(Musset.)

Digitized by Google

A PROPOS DE GUICHARDIN

On s'étonne vraiment que l'Italie érudite de notre temps ne nous ait pas encore donné une bonne édition de la *Storia d'Italia.* Quiconque est appelé par ses études à lire ou à consulter cet ouvrage célèbre, doit le faire dans le texte fourni par Rosini, lequel, comme chacun sait, ne reproduit pas fidèlement le manuscrit original, conservé chez les descendants de l'auteur. Or, Guichardin passe communément et à juste titre pour un écrivain d'une prolixité obscure et difficile. Je n'irai pas jusqu'à dire avec Boccalini qu'il vaudrait mieux ramer sa vie durant sur une galère ou la passer emmuré entre deux murs que de supporter la lecture de la *Guerre de Pise;* mais si Guichardin nous instruit, nous captive même par la pénétration de sa pensée et sa connaissance des hommes, il nous fait payer cher ce profit et ce plaisir en nous imposant sa terrible *diceria*, des phrases interminables où il s'enfonce et se prélasse sans savoir au commencement jusqu'où il ira ni quand il s'arrêtera : tout cela au détriment de la syntaxe dont il se préoccupe aussi peu que de la peine qu'il cause à ses lecteurs. C'est parfois à se prendre la tête entre les mains pour démêler ce que le grand politique a voulu nous donner à entendre. Rosini s'est appliqué çà et là à éclaircir ces fourrés en changeant la ponctuation des éditions anciennes, en introduisant des parenthèses, en corrigeant des fautes évidentes; mais ce travail de nettoyage, utile à coup sûr, reste très imparfait et provisoire : il devra être repris et complété quand le texte de la vulgate aura été soigneusement collationné sur les manuscrits originaux. Il serait fort à désirer aussi qu'un grammairien compétent s'employât à étudier les habitudes d'écriture de Guichardin, comme on l'a fait, sinon pour toutes les œuvres de Machiavel, au moins pour les plus connues, le *Prince,* par exemple; car sans que je puisse l'affirmer, il me semble cependant qu'on arrive à discerner chez Guichardin

Digitized by Google

certains tics dont l'exacte interprétation faciliterait l'intelligence de plus d'un passage rebutant de son œuvre.

Si de la forme nous passons au fond, sommes-nous mieux outillés? Nous le sommes plus mal encore. Devant un monument tel que la *Storia d'Italia* bien des questions se posent : l'une des plus importantes consisterait à savoir dans quelle mesure le livre possède la valeur d'une œuvre originale, et dans quelle mesure il ne dépasse pas celle d'une compilation de faits déjà énoncés par d'autres. L'étude des sources de la *Storia* a été inaugurée par Ranke dans sa *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, seconde partie des *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (1re édition en 1824, deuxième édition remaniée en 1874), mais d'une façon assez dénigrante et surtout très partielle et très peu méthodique. Selon sa coutume, Ranke s'est contenté d'aperçus intelligents, suggestifs, qui éveillent la curiosité mais ne la contentent pas. On a d'ailleurs contesté divers résultats de cette enquête, car l'exactitude dans le détail n'était pas le fort de l'illustre historien. En somme, la critique de Ranke a provoqué une réaction et récemment un professeur suisse, M. Fueter, a presque pris le contre-pied de ses idées : « A qui ne connaît pas Guichardin, Ranke donnera l'impression d'une compilation maladroite et déloyale, tandis que Guichardin n'a pas d'égal parmi ses contemporains pour le soin et la critique dans l'usage des sources[1]. » J'épouserais volontiers l'opinion de M. Fueter, très bon connaisseur de la *Storia;* toutefois je ne voudrais me rendre que devant un imposant faisceau de preuves. Tel historien de l'Italie au XVIe siècle sait, à n'en pas douter, ce qu'il y a d'original ou d'emprunté chez Guichardin pour le sujet spécial dont il s'occupe et a pu occasionnellement le faire connaître : ainsi l'on a noté qu'à propos de l'expédition de Charles VIII à Naples, Guichardin s'est servi de Commines. Cela ne suffit pas et il est d'ailleurs impossible au plus grand nombre des lecteurs de recourir en cette matière à une foule de travaux de détail extraordinairement disséminés. La recherche des sources de toute la *Storia*, année par année,

1. *Histoire de l'historiographie moderne*, trad. française. Paris, 1914, p. 85.

Digitized by Google

est donc un travail indispensable et qui s'impose : on souhaiterait qu'il pût être exécuté concurremment avec l'édition que prépare, dit-on, M. Alessandro Gherardi[1], mais dont les hommes de mon âge ne peuvent guère espérer voir même les premiers volumes. Heureux ceux qui un jour liront le Guichardin authentique, et qui le liront sans s'exposer à prendre pour siennes des idées ou des informations appartenant à autrui!

Il y aurait lieu aussi de s'occuper des traductions de la *Storia d'Italia*. Je ne connais un peu que les traductions espagnoles : l'une d'entre elles possède au moins un certain intérêt de curiosité. On cite en premier lieu celle d'Antonio Florez de Benavides, *veintiquatro* de Baeza, publiée à Baeza en 1581 et qui passe pour un livre si rare que Nicolas Antonio doutait presque de son existence. P. Salvá en possédait un exemplaire complet reconstitué à l'aide de quatre exemplaires incomplets[2]. La traduction de Benavides ne comprend que les sept premiers livres de la *Storia*. Après le colophon du volume de 1581, une note annonce la publication prochaine de la seconde partie de l'ouvrage : « La segunda parte desta Historia saldra presto, porque esta ya traducida. » Cette seconde partie n'a jamais vu le jour. Nicolas Antonio — dans sa censure d'un Guichardin espagnol abrégé, dû à D. Oton Edilio Nato de Betissana et qui parut à Madrid en 1683[3], — après avoir parlé de la vieille traduction de Benavides, attribue à Luis de Bavia, continuateur de l'*Histoire pontificale* de Gonzalo de Illescas, une autre traduction restée manuscrite; il croit que c'est celle que possédait dans sa riche bibliothèque le comte-duc d'Olivares, où elle formait cinq volumes : « On la retrouvera peut-être, dit-il, parmi les débris de cette collection, à moins qu'elle n'ait déjà servi de pâture aux vers. Le catalogue, toutefois, que j'ai consulté ne parle que d'une traduction en trois volumes in-4°, précédée du jugement de Tomas Porcacci[4]. » Antonio,

1. A. D. Ancona et O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, t. II (1912), p. 458.
2. *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, n° 3245.
3. Cette censure a été réimprimée dans l'*Epistolario español*, de Rivadeneyra, t. I, p. 591.
4. L'extrait du catalogue Olivares publié par Gallardo contient cet article, sous le nom de Guichardin : « La Historia; traducida en castellano, con el juicio de Tomás Porcachi. Es original, rubricado para imprimir : en tres tomos en 4° (A, 14, 15, 16)»; voir *Ensayo de una biblioteca española*, etc., t. IV, col. 1490.

Digitized by Google

en cette même censure et parlant alors de l'abréviateur Betissana, le loue d'avoir donné de forts coups de ciseaux dans la *Storia* et d'avoir réduit à une plus simple expression les longueurs et les effets de style de l'auteur, l'accumulation de détails oiseux et les trop nombreux discours. Ce jugement surprend un peu de la part du célèbre bibliographe, car le latin de *Bibliotheca hispana* ne pèche pas par excès de simplicité ni de concision.

Outre ces traductions, la première inachevée, la seconde inédite et peut-être perdue, et la troisième réduite à l'état de compendium, nous en connaissons une quatrième, qui semble avoir passé assez inaperçue au moins en Italie : il est vrai qu'elle intéresse surtout les Espagnols. On savait par divers témoignages contemporains que le roi Philippe IV occupa quelques-uns de ses loisirs à la lecture des historiens italiens et à la traduction du plus célèbre de tous. L'ambassadeur vénitien Francisco Corner, qui résida en Espagne de 1631 à 1634 et qui lut le rapport de sa mission au Sénat le 5 juin 1635, rappelle en ces termes les occupations littéraires quotidiennes du roi : « Alcune ore impiega nel leggere reiteratamente in un suo studio, trattenendosi coi libri di istorie italiane in particolare, delle quali vien detto che da certo tempo in qua è curioso[1]. » D'autre part, Lope de Vega, dans sa jolie peinture de la bibliothèque privée du roi, nous décrit le bureau recouvert d'un tapis rouge où il venait s'asseoir pour se livrer à son travail de traducteur :

Aqui traduzido auia
Al Guychardino, crisol
De la verdad como el sol,
Del honor del Rey hazaña,
Que porque habló bien de España
Hizo que hablasse Español[2].

Enfin, un historien espagnol du règne, dont le nom est très contesté, fait remonter à l'époque où il était encore

1. *Relazioni... lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo*, série I, vol. II, p. 10.

2. *Rimas de Burguillos*, éd. de 1634, fol. 139. La pièce est adressée à D. Juan Infante de Olivares.

Digitized by Google

prince héritier le commerce de Philippe IV avec les historiens italiens, Guichardin en particulier, et avec Commines; il trouve d'ailleurs que le prince apprendrait mieux son métier de souverain en s'instruisant auprès de sages conseillers qui lui donneraient des conseils pratiques : « El príncipe... si bien gastaba el tiempo en ejercicios y ocupaciones lícitas, no las forzosas y suficientes, y las que pide gobierno y atencion en reinos tantos y tan grandes. ¿ Y cuanto es más á propósito traducirse á sí un gran presidente ó famoso consejero, informarse de él é informarle, saber, preguntar, inquirir, trascender, enmendar, reprobar, admitir, impugnar que á Felipe de Comines, señor de Argenton, ó á Guichardino? ¿ Pero qué importa apetecer y leer las historias si no sacamos de ellas la utilidad y provecho? » Le Guichardin traduit par Philippe IV était connu par les bibliographes du XVIIe siècle, en tout cas par N. Antonio qui en parle avec un certain mystère dans sa censure de Betissana, datée du 30 novembre 1683. « Il y a bien des années qu'une plume, non seulement grande, mais royale, s'employa, dans les loisirs que lui laissaient ses devoirs et sa charge, à mettre Guichardin en castillan, » et il ajoute que le roi, en se livrant à ce travail, pensa plutôt à sa propre instruction qu'au public, attendu que ce qu'il écrivit reste déposé loin des yeux du profane en son cabinet, cette bibliothèque privée sans doute que nous décrivait tout à l'heure Lope de Vega. Le manuscrit finit cependant par arriver à la Bibliothèque Royale, maintenant Nationale, mais il attendit deux siècles un éditeur. A vrai dire, cette traduction peu soignée d'un auteur difficile serait sans inconvénient demeurée inédite, mais l'éditeur de la *Biblioteca clásica*, ayant décidé d'insérer dans sa collection un Guichardin en espagnol, trouva commode de tirer parti du manuscrit. Ne le regrettons pas trop, car si le pensum du roi d'Espagne ne sert en rien à faciliter l'intelligence du texte original, son manuscrit contient deux pièces, un épilogue écrit en 1634 et un prologue qui, malgré leur mauvais style[1] valent d'être lus, parce qu'on y

1. Mauvais style auquel s'ajoutent des fautes commises par l'éditeur, qui m'ont été signalées par M. Mousset, membre de l'Institut français de Madrid.

Digitized by Google

trouve bien le Philippe IV que l'étude assez récente de divers autres écrits a permis de discerner : un Philippe IV quelque peu puéril, comme tous ces princes de la maison d'Autriche depuis Philippe III, mais beaucoup plus appliqué et consciencieux qu'on ne s'y serait attendu. Je n'ai pas à extraire de ces pièces ce qui concerne la méthode de travail que s'était imposée ce roi ; je ne m'occupe ici que de son Guichardin. Philippe IV attachait une grande importance à bien savoir l'italien, cette langue d'une partie si célèbre de l'Europe et qui en outre est « la plus usitée, la plus communément parlée en Allemagne et dans tous ses États héréditaires, lesquels à tant de titres et pour tant de raisons de parenté et d'intérêt public me touchent de très près ». Puis l'Italie, dit-il, possède de grands historiens et, rien que pour les lire, il vaut la peine d'apprendre leur langue. Mais quand le temps manque et que l'âge où l'on apprend facilement la grammaire est passé, le mieux n'est-il pas de s'exercer à traduire quelque livre? « Je me suis donc enfermé avec l'histoire d'Italie de Guichardin, où se lisent les événements des années 1494 à 1532 et avec un bon dictionnaire italien. » Le passage qui suit de l'épilogue contient une déclaration inexplicable et des appréciations assez extraordinaires : « J'ai choisi cet auteur pour diverses raisons, d'abord parce que je lui aurais fait injure en donnant la préférence à un autre historien italien, en second lieu parce que je tenais à continuer et à accroître même les grands honneurs que l'empereur et le roi Philippe II, mon bisaïeul et aïeul, ont rendus non seulement à l'auteur mais à ses descendants. Et sans aucun doute *lui* et tous tiendront, comme de juste, pour le plus grand la traduction que j'ai faite et qui assurera à cet historien une incomparable et inestimable réputation dans le monde entier. Il n'est pas contestable que Guichardin ne soit l'historien le plus élégant, le plus concis, le plus éloquent et le plus vigoureux qu'on connaisse, au dire des juges compétents. » J'ai, en traduisant, simplifié un peu le style royal assez gauche et incorrect. Mais comment Philippe a-t-il pu dire que Guichardin et tout le monde *(él y todos)* sentiraient l'honneur de voir la *Storia* traduite par un roi? Il n'est pas possible qu'il crût

Digitized by Google

vraiment que Guichardin vivait en 1634 : le texte a dû subir ici quelque altération. Et quelle prétention d'attacher un si grand prix à son travail d'apprenti en italien! Que dire aussi du choix des épithètes dont il gratifie la *Storia?* « Concis », Guichardin? Pour commencer, Philippe IV ne s'attaqua qu'aux livres VIII et IX, sachant qu'ils n'avaient pas été traduits par Benavides, qui s'était arrêté au livre VII, et heureux d'y trouver le récit de ligues et de guerres semblables à celles qui marquèrent les douze premières années de son règne. Plus tard, il embrassa l'ensemble de l'ouvrage et y mit un prologue : il faudrait voir si pour les sept premiers livres il s'est ou non servi du Benavides. De toutes façons, la traduction de Philippe IV emprunte à peu près tout son intérêt à la personne du traducteur, mais on y peut voir aussi une preuve de l'importance qu'attachaient à la *Storia* les princes et les hommes politiques du XVIIe siècle qui cherchaient des enseignements dans les livres du passé.

En même temps qu'un Guichardin épuré et expliqué, on voudrait avoir aussi un Paul Jove utilisable, j'entends une édition digne de la science historique moderne des *Historiae sui temporis* et des *Vitae*. Pourquoi? Parce que Jove est dans la littérature italienne du XVIe siècle le maître de l'histoire anecdotique comme Guichardin le maître de l'histoire politique : leurs deux histoires générales possèdent chacune en son genre une importance capitale. J'ai déjà eu l'occasion de rappeler combien les deux énormes in-folio de l'édition originale des *Historiae*, sans alinéas, sans divisions de chapitres, sans index d'aucun genre, sont pénibles à manier et combien les recherches y sont difficiles, et les autres éditions du XVIe siècle, en caractères italiques minuscules ne valent pas mieux[1]. Aujourd'hui la plupart des historiens ont recours aux traductions, ce qui n'est pas sans inconvénients. Je n'ai pas pratiqué la traduction italienne de Domenici, la plus connue de toutes; je n'ai examiné d'un peu près que la traduction espagnole de la *Vie du Grand Capitaine,* par Pedro Blas Torrellas, terrible-

1. *Historiographie de Charles-Quint*, Paris, 1913, p. 121 (fasc. 202 de la *Bibl. de l'École des Hautes Études*).

Digitized by Google

ment gauche et non exempte de gros contresens. D'où résulte qu'il convient bon gré mal gré de recourir au latin de Jove, généralement coulant, mais parfois aussi recherché et maniéré, un latin d'humaniste qui s'amuse du mot rare et de la tournure insolite, qui traduit les noms de lieu italiens en leur substituant des équivalents dans la topographie ancienne, qui remplace les mots désignant des institutions modernes par des mots latins approximativement correspondants, etc. D'une part donc des versions en langue vulgaire insuffisantes et inexactes; de l'autre un texte original assez rébarbatif, voilà dans quel état Paul Jove se montre aux lecteurs du XXe siècle qui auraient cependant un grand intérêt à le connaître et qui tireraient certainement des récits de ce brillant historien une grande jouissance. Est-ce trop demander qu'on nous facilite la digestion de son latin en l'expliquant quand il pèche par excès d'obscurité, en indiquant en note pour les noms de lieu leur forme actuelle, en multipliant les alinéas et en dressant de bonnes tables onomastiques?

Pour en revenir à Guichardin, non plus historien mais homme politique et moraliste, n'est-il pas encore assez surprenant qu'aucun éditeur n'ait eu la pensée d'extraire des *Opere inedite* publiées par Canestrini de 1857 à 1867, les fameux *Ricordi politici e civili* et d'en former un recueil bien classé, muni des éclaircissements indispensables et imprimé avec les égards dus à cette quintessence de l'esprit politique italien de la grande époque? Les *Ricordi*, dont Canestrini a eu le mérite de nous restituer le texte authentique d'après les manuscrits originaux de l'auteur, forme dans le tome Ier de son édition deux séries : numéros I à CCXXI, et numéros CCXXII à CDIII. L'éditeur nous dit à propos de la seconde série : « In questa seconda serie, tratta da un altro autografo, leggonsi varii Ricordi simili nel concetto ad alcuni dei precedenti, ma diversi nella forma. » Le mot *varii* ne donne pas une idée exacte du rapport qui existe entre les deux séries. J'ai relevé environ quatre-vingt-dix pensées dans la seconde série qui ne sont que des répétitions de ce qu'on lit dans la première, des « doublets », et je crois bien qu'en y regardant de très près on

Digitized by Google

arriverait facilement au chiffre de cent, à plus de la moitié donc des pensées de cette seconde série. M. Canestrini n'ayant pas établi de concordance entre les deux séries, il est actuellement très difficile de retrouver les deux formes d'un même *ricordo*. Or, ces rapprochements ont le grand avantage qu'ils nous font dans bien des cas comprendre plus à fond la pensée souvent embrouillée ou compliquée à l'excès du politique désabusé, qui a mis par écrit au cours de sa vie publique le résultat de ses expériences personnelles. Beaucoup de ses réflexions ou de ses conseils, il les a pour ainsi dire repensés; et en les écrivant une seconde fois il leur a donné un tour assez différent, sans qu'on sache le plus souvent entre deux variantes laquelle représente l'expression définitive. Le premier devoir, par conséquent, qui s'imposerait au nouvel éditeur des *Ricordi* serait de fondre ces deux séries, en publiant les pensées répétées sous leurs deux formes, l'une immédiatement après l'autre, pour permettre au lecteur de les comparer facilement. Mais sa tâche ne devrait pas se restreindre au travail de refonte des *Ricordi* tirés des autographes.

On sait qu'un choix des pensées politiques et morales de Guichardin fut divulgué dès la seconde moitié du XVIe siècle, en premier lieu par un Italien fort lettré : Jacopo Corbinelli, qui dédia son recueil, imprimé à Paris en 1576, à la reine Catherine de Médicis. Le succès qu'obtint ce premier recueil, assez heureusement intitulé *Piu consigli et avvertimenti di M. Fr. Guicciardini, gentilhuomo fior. in materia di republica et di privata*, incita d'autres Italiens à imiter l'exemple de Corbinelli, et bientôt l'on en vit paraître d'autres sous d'autres titres, plus ou moins appropriés au sujet, tels que *Concetti politici*, *Considerazioni civili*, *Preceti et sententie*, etc. Pour nous en tenir au recueil Corbinelli, qui compte cent cinquante-huit articles, que représentent-ils? Canestrini, qui passe rapidement sur ce recueil-là et sur les autres, parce qu'il les considère comme négligeables depuis la mise au jour des manuscrits originaux, n'a pas cherché à se rendre un compte exact du travail de Corbinelli, lequel n'était pas cependant le premier venu. Notons d'abord que les pensées réunies par Corbinelli corres-

Digitized by Google

pondent presque toutes aux pensées de la seconde série de l'édition Canestrini, comme fond et comme forme, sauf que Corbinelli a presque partout changé des mots et des phrases : il a donc eu sous les yeux sinon le manuscrit même de la seconde série, au moins une copie où avaient été çà et là introduites des pensées prises ailleurs, et qu'il a soumise à une revision complète. Pour les changements qui intéressent le fond, on peut remarquer que Corbinelli a supprimé tout ce qu'il y a d'irrévérencieux, dans les *Ricordi*, contre les prêtres, la cour de Rome et parfois même contre la religion. Voici trois exemples de ces changements :

Ricordi, n° 251 : Come il fine de' mercatanti il più delle volte è il fallire, quello de' naviganti annegare, così spesso di chi lungamente governa *terre di Chiesa* il fine è capitare male.

Corbinelli, n° 71 : Come il fine de Mercanti è piu delle volte il fallire, quello de Naviganti il sommergere, cosi spesso di chi lungamente governa è il capitar male.

Ici le changement apporté par Corbinelli à la pensée de son auteur a consisté dans la suppression d'un membre de phrase, qui ôte tout sens à la maxime.

Ricordi, n° 253 : Non combattete mai con la religione, nè con le cose che pare che dependino da Dio; perchè questo obietto ha troppa forza nella mente delli *sciocchi*.

Corbinelli, n° 98 : Non combattete mai con la religione, ne con le cose che pare che dependino da Dio; per che questo obbietto ha troppo forza nella mente de gl' *huomini*.

Le mot banal remplace ici le mot significatif. Sur le sens à donner à la maxime, voir la note de Canestrini, qui me semble prêter à Guichardin des sentiments religieux que contredisent bien des passages de ses œuvres.

Ricordi, n° 317. Tutti li Stati, chi bene considera la loro origine, sono violenti; nè ci è potestà che sia legitima... nè eccettuo da questa regola *e preti, la violenza de' quali è doppia, perchè a tenerci sotto usano le armi temporali e le spirituali.*

Tous les mots en italique ont disparu chez Corbinelli, qui les a remplacés par des points.

Digitized by Google

Bien entendu, Corbinelli s'est bien gardé de reproduire les *Ricordi* n°s 28 et 236 où Guichardin a donné libre cours à la haine qu'il portait aux prêtres « scélérats ».

Quelques autres atténuations d'ordre politique pourraient être notées aussi dans le recueil de 1576. Ainsi dans le *Ricordo* n° 316, concernant les opérations mercantiles d'Alphonse, duc de Ferrare, Corbinelli (n° 46) a simplement supprimé le nom du prince.

En somme, il serait assez intéressant pour la « fortune » de Guichardin après sa mort de suivre, chez Corbinelli et dans les autres recueils qui ont suivi le sien, les modifications qu'on a fait subir aux pensées politiques et morales de l'auteur, sans compter que parfois ces changements furent introduits pour remédier à l'obscurité du texte original. Et disons en terminant que les *Ricordi* sont aujourd'hui même une lecture fort instructive, parfois même attachante et qu'on devrait nous faciliter autant que possible. Bien des hommes politiques y puiseraient certes d'utiles directions, et je ne saurais m'empêcher de croire qu'en cette mémorable année 1915, plus d'un ministre du roi Victor-Emmanuel II a dû méditer la pensée n° 68 sur la neutralité : « La neutralità nelle guerre d'altri è buona a chi è potente in modo che non ha da temere di quello di loro che resterà superiore... fuori di questo è inconsiderata e dannosa, perchè si resta in preda del vincitore e del vinto », etc.

A. MOREL-FATIO.

Digitized by Google

L'ARCADIE ALLEMANDE

Comment Gian Mario Crescimbeni, fondateur et premier historien de l'Arcadie, établit le point de départ de la célèbre Académie, les mots suivants rapportés dans toutes les histoires littéraires nous l'apprennent.

« Il me semble que nous avons fait revivre l'Arcadie, » se serait écrié l'un des quatorze gentilshommes qui, par une claire matinée de l'an 1690, à Rome, se promenaient dans les prés du château en devisant de leurs compositions poétiques. Dans la spontanéité de cette exclamation apparaît un sentiment de surprise et de complaisance, comme si, par un mouvement subit de l'esprit, se révélait soudain une chose nouvelle et réelle.

Je ne mets pas en doute la sincérité du bon chanoine dont le récit enthousiaste dénote la ferveur de l'apologiste. Je remarquerai seulement qu'à Nuremberg, quarante-cinq ans auparavant, une académie poétique et littéraire avait été fondée dans des circonstances, et avec des coutumes et des formes absolument identiques à celles de l'Arcadie de Rome.

Nous examinerons plus loin si nos arcades eurent connaissance, ou du moins quelque soupçon de cette académie allemande. Voyons pour l'instant leur très étroite ressemblance.

Comment les arcades de Rome s'imposèrent par des lois écrites dans le latin pompeux et archaïque de Gravina, pour tout acte et toute manifestation sociale, des us et coutumes champêtres (pastoribus mos adhibitus), et comment pour emblème ils prirent la syringe de Pan et pour protecteur l'Enfant Jésus dans sa crèche, ce sont choses plus que connues. Mais je ne vois chez nous nulle allusion à la Société des Bergers de la Pegnitz (Gesellschaft der Pegnitzschäfer), autre-

Digitized by Google

ment dit l'Ordre des fleurs (Blumenorden[1]), fondée à Nuremberg, en 1644, par Klaj et par le conseiller de justice Harsdoerfer, auteur d'au moins cinquante volumes en prose et en vers, critique et polémiste ardent, l'un des coryphées de la *Fruchtbringende Geellschaft* de Weimar et chef reconnu de cette école littéraire dite école de Nuremberg.

Or voici : les bergers de la Pegnitz s'étaient aussi proposé, dans toute manifestation sociale et littéraire, d'adopter les formes pastorales, comme le démontre clairement le titre même de la société. Eux aussi avaient pris comme symbole la flûte de Pan, et pour protecteur l'Enfant Jésus. Les arcades romains se réunirent d'abord dans les prairies attenantes au château Saint-Ange, sur la rive droite du Tibre, pour lire leurs poésies, et dans cette coutume on vit l'origine occasionnelle de la célèbre Académie. Or, près d'un demi-siècle avant, les arcades nurembergeois tenaient les mêmes réunions dans les prés suburbains de la Pegnitz. Et comme de cette rivière leur société prit le nom, l'origine en fut aussi attribuée à cette aimable coutume.

Les arcades romains, comme en une tardive et inoffensive démonstration du vieil esprit de conquête et des dernières traditions féodales, s'appropriaient nominalement de nombreux territoires de l'ancienne Grèce. Et lorsqu'ils obtinrent de la générosité de Jean V de Portugal un morceau de terre sur le Janicule pour y établir le siège de leur société, ils l'ornèrent d'arbustes rustiques et lui donnèrent avec quelque prétention le nom classique de Bosco Parrasio. Plus modestes, les bergers de la Pegnitz s'étaient simplement ménagé un petit bois sur le bord de la rivière, avec le droit pour chacun d'y construire une cabane.

Romains comme Nurembergeois prirent des noms de bergers; mais tout en s'appelant Philinte, Damon, Tircis, Amarante, les bergers de la Pegnitz y ajoutaient des prénoms qu'ils ne tiraient pas comme les nôtres des lieux dont ils s'accordaient la poétique investiture, mais des fleurs par lesquelles

1. Son historien fut Herdeger, surnommé Amarante par les bergers.

Digitized by Google

les diverses catégories ou subdivisions de leur société se trouvaient être désignées et représentées. Il y avait ainsi la classe des lys, la classe des œillets, la classe des roses, etc., et c'est pourquoi elle prit le sous-titre de Blumenorden.

Cette gracieuse dénomination explique la courtoisie chevaleresque qui suggéra aux fondateurs de la société allemande d'en permettre l'entrée aux femmes contrairement à l'usage qui jusque-là les excluait des autres académies. Et les pasteurs nurembergeois se félicitaient de cette innovation que l'un d'eux célébra en termes chaleureux : « Notre société se distingue des autres par ce fait que les femmes en peuvent être membres. Il est assez prouvé que la nature n'a aucunement refusé au sexe féminin la puissance d'esprit et de sapience... Dieu et l'éternité n'établissent nulle différence entre elles et nous. Pourquoi refuserions-nous à ces divinités nos lauriers et notre société ? »

Je ne sais si un concept humain et social aussi haut guida nos arcades, ou l'esprit de galanterie qui se répandait alors dans notre monde élégant d'abbés et de lettrés, ou tout simplement l'esprit d'imitation, mais il est certain que les femmes firent partie de leur académie, et qu'ils élirent d'abord Christine de Suède, non certes par hasard, si l'on pense qu'elle était morte depuis près de deux ans.

La série des analogies pourrait se continuer encore. Bornons-nous à rappeler, en tenant compte des différentes conditions des lieux, que le but poétique et littéraire que se proposaient les bergers de la Pegnitz, n'était pas très différent de celui des bergers du Tibre : combattre la corruption de la langue, le mauvais goût, et l'imitation dans la poésie[1].

1. Les sociétés littéraires allemandes furent spécialement fondées pour mettre un terme aux bizarreries et pédanteries de la langue, gâtée d'une part par la pénétration abusive d'un latin propre aux méthodes scolastiques et religieuses, de l'autre par l'habitude, devenue générale, de l'imitation française. La première de ces sociétés, ci-dessus rappelée, fut la *Fruchtbringende Gesellschaft*, dite aussi *Sprossende Palmbaum* (Ordre des Palmes.) Elle remonte à 1617, et présente quelque ressemblance avec notre Crusca, de laquelle fit partie, vingt ans après, le prince Louis de Anhalt, fondateur de la première. D'autres suivirent, telles que l'Union des bons Allemands, fondée à Hambourg par Philippe de Zezen, auteur d'un *Hélicon* allemand, alors célèbre. l'Ordre des cygnes de l'Elbe, la Société germanophile, la Société des études de poésie allemande, etc.

Pour montrer combien avec raison s'élevaient ces innombrables académies pour

Digitized by Google

Et pour arriver à ce but commun, rien ne parut meilleur aux poètes de Nuremberg, comme plus tard aux arcades italiens, que d'user du genre pastoral.

Il semble donc difficile d'admettre que toutes ces analogies entre les deux académies soient l'effet du hasard. Mais d'abord, avant de chercher un argument à l'appui de cette opinion que les arcades de Rome eurent plus ou moins connaissance de l'académie allemande, il n'est pas inopportun d'observer pourquoi ce moyen, le même dans les deux distantes académies, parut être propre à poursuivre un but peu ou point différent.

Créée lorsque la vie humaine était le plus étroitement liée, et pour ainsi dire mêlée, à celle de la nature, la pastorale est certainement la plus ancienne des formes poétiques, comme la vie pastorale est la forme la plus ancienne de l'activité sociale. Elle est née de la contemplation de la nature et de l'émotion religieuse de l'âme. Et parce que les impressions produites par les spectacles naturels étaient immédiates et primitives, et que le souffle bienfaisant des verts coteaux et des vallées fleuries insinuait à l'esprit humain à peine éveillé un sentiment paisible et doux de bonheur et d'amour, et en même temps une simplicité naïve d'habitudes et d'expression, la poésie, elle aussi, participa de cette simplicité, dans le fond comme dans la forme. Le paysage est le fond, la perspective du cadre pastoral, l'amour en est le sujet, le motif. Par la pastorale l'amour s'introduit donc dans le champ de la poésie. Et déjà l'historien de l'école poétique de Nuremberg,

la défense de la langue, Georges Neumark, académicien et poète (*Der neu-Sprossende Deutsche-Palmbaum*, Göttingen, 1668), cite des phrases dans ce genre, très goûté alors :

Rriveriste Dame
Phœnix meiner *ame*
Gebt mir *audientz*
Eurer Gunst *meriten*
Machen zu *falliten*
Meine *Patientz*...

Et celle-ci : *Monsieur, mon très honoré frère* Hochgeehrter *Patron.* Seine hohen meriten dadurch er mich *à l'extrême* ihm verobliginet *causiren* mich demselben mit diesen Zeilen zu *serviren. Mon devoir* hätte unlangsten mir *adresse* gegeben, solches zu *effectuiren* aber aus *manquement* einiger *occasion* habe ich bis *dato* mein *officium re ipsa* nicht pro*estiren* können.

Tel fut le style épistolaire en faveur dans la société cultivée! Aus *manquement* était pire encore que chez nous.

Digitized by Google

dont le Blumenorden était une émanation, montrait combien la vie des pasteurs, en plein contact avec la nature, devant le perpétuel spectacle des multiples formes de ses merveilles, devait exciter leur imagination en les prédisposant à un enthousiasme poétique et religieux, et leur sensibilité en les prédisposant à la passion. Cette vie des pasteurs était une vie d'oisiveté, qui leur permettait de suivre les mouvements de la subtile pensée et de se complaire en elle. *Et l'oisiveté est mère de l'amour aussi bien que des vices; il y aura donc de l'amour dans la poésie pastorale*[1].

A mesure que l'esprit social s'affinait, la poésie pastorale perdait de sa simplicité native, bien que son culte subsistât chez beaucoup d'esprits délicats qui pensaient qu'elle seule pouvait les rapprocher plus intimement de la vie primitive de l'humanité et de la vie de la nature. Les profonds bouleversements politiques et les raffinements de la société impériale ne pouvaient faire taire dans l'âme pacifique de Virgile l'amour de la grande et divine nature. Son exquise sensibilité trouve un stimulant psychique et un motif poétique dans tous les aspects sous lesquels il la voit ou la comprend. Toute vision est en lui contemplation, toute pensée est en lui sensation. Et cependant, même dans la conscience du doux Mantouan, les formes dès lors traditionnelles de la vie pastorale ne s'accordent plus avec la manière d'être de son temps, et comme le grand poète se sent de son temps, il ne peut faire dans ses *Bucoliques* qu'une pastorale de convention. La scène est pastorale, les personnages ont figure pastorale et parlent même jusqu'à un certain point une langue pastorale, mais le sujet de leurs discours, et les faits qu'ils rapportent sont de citadins, et non de pasteurs.

Ainsi dégénéra la poésie pastorale. Dans son objectivité première et sa simplicité traditionnelle, elle offrait une forme qui se prêtait aisément à toutes les conceptions, une apparence coutumière et familière, acceptée par tous les esprits, et dont les figures les plus diverses de la pensée poétique pouvaient s'accommoder.

1. Cf. Tillmann, *Die Nürnberger Dichterschule*, Göttingue, 1847, p. 59.

Digitized by Google

Cette sorte de ductilité contribua grandement à la culture que le genre pastoral acquit, même dans les périodes les plus opposées de la littérature, alors que la conscience sociale et la conscience poétique paraissaient être, et étaient en effet, plus éloignées du monde qu'il représentait et de l'esprit qui aurait dû l'animer. Il n'est donc pas étonnant que même en plein Moyen-Age le genre bucolique ait été cultivé comme forme allégorique, et qu'à l'entrée des temps nouveaux on ait vu Dante aussi en faire un usage allégorique dans une lettre à Giovanni del Virgilio, puis Pétrarque, avec beaucoup de largeur et un grand sentiment artistique, imitant le poète de Mantoue, adapter une sorte de travestissement pastoral aux affaires les plus graves de son temps et aux siennes. Mais Boccace, qui dans l'âge mûr se rendit à l'orthodoxie littéraire comme à l'orthodoxie religieuse, et suivit aussi dans cette voie son maître et ami, Boccace fut le premier qui, usant amplement de la nouvelle langue vulgaire, en vers et en prose d'amour, d'amour tout terrestre, fit servir le genre pastoral comme une pure matière d'art dans les caprices de l'imagination érotique, sans prendre la peine de voiler par ce moyen des allusions à des faits historiques ou personnels, et sans considérer si le monde qu'il représentait avait quelque rapport au moins intérieur avec celui qui vivait en lui et autour de lui.

Ainsi le *Ninfale Fiesolano,* la *Caccia di Diana*, et l'*Aminto*, qui tiennent pour une part plus ou moins grande du genre pastoral, marquent le point où ce genre passa du monde classique au monde moderne comme simple matière d'art, indépendamment de toute réalité comme de toute allégorie.

Aussi, quand un siècle après, dans la culture multiforme de la Renaissance, fleurirent en latin et en italien tous les genres de la littérature classique, et que par elle se répandit le goût de la vie agreste, qui elle-même accrut le goût d'une poésie champêtre, la poésie pastorale jaillit limpide et allègre de l'imagination de nos poètes, particulièrement des poètes du Midi, auxquels la lumière de leur ciel et la douceur de leur paysage semblaient en avoir fourni le sujet et le ton. Il suffit de rappeler Pontano et Sannazar.

Digitized by Google

Avec l'*Arcadie* de ce dernier, le nom en vint même à l'objet. Il représente le monde pastoral dans ses formes extérieures, objectivement recalquées sur les modèles de l'Antiquité.

Quoi qu'on en puisse croire, il ne me semble pas que des pages de l'*Arcadie* ressorte d'une manière générale la pensée ou le sentiment d'aucune liaison intérieure sensible, par laquelle se rattachent étroitement les personnages au poète, aux faits et aux personnes du monde dans lequel il vit. Le monde qu'il représente est autre, et n'a rien de commun avec celui de son époque, pas plus qu'avec celui d'un demi-siècle ou de cinq siècles en arrière. C'est une forme d'art, subtile et délicate, sans fond de vérité historique ou effective. De là précisément le grand succès de ce petit ouvrage, en un temps où manquait dans la littérature la connaissance de la réalité historique et où dominait le culte de la pure forme. Elle était cultivée exclusivement comme un art, et l'esprit classique arrivait à être une superposition de formes pour la pensée, un ornement et une sorte de moyen de l'aviver.

Au XVIe siècle, on fit de l'*Arcadie* près de soixante éditions, qui propagèrent singulièrement, même au delà des Alpes, le goût d'un genre qui, avec des éléments bien circonscrits et des formes alors partout acceptées, ne s'offrait pas seulement comme une agréable récréation de l'esprit, mais aussi comme une forme adaptable à toutes les fantaisies de l'imagination.

La première des littératures étrangères qui emprunta les sujets de notre pastorale fut la littérature espagnole. D'abord parce que la récente conquête du royaume par Ferdinand le Catholique avait rendu plus actifs et plus étroits les rapports de l'Espagne avec l'Italie méridionale, ensuite parce que les artifices de style, la recherche sonore, la préciosité de l'expression, qualités propres à l'*Arcadie*, convenaient parfaitement au goût espagnol, qui se marquait aussi dans l'usage littéraire par une certaine pompe décorative, une sorte de dignité et de majesté; et l'on n'en pouvait dire autant alors de la France de Rabelais.

De plus, en Espagne seulement, commençait la vogue d'un

Digitized by Google

genre élégiaque ayant de grands rapports avec le genre pastoral. Enfin, un autre motif à considérer, ce sont les conditions du milieu et de la civilisation, qui faisaient que le paysage arcadique et la forme de la vie champêtre étaient regardés comme des éléments ne sortant pas du cercle des habitudes généralement reçues et connues et du sentiment de la réalité. Jusqu'au Moyen-Age, a dit Ticknor, les occupations de la campagne prévalurent en Espagne et en Portugal, avec une extension plus grande qu'en tout autre pays d'Europe[1].

Cependant, comme l'exemple de ce genre lui était venu de l'Italie, l'Espagne l'imita avec une profusion d'images et de couleurs. A peine y connut-on l'*Arcadie* de Sannazar, qu'on savait de famille originaire d'Espagne, que Ribeiro en fit une imitation en portugais dans un livre qui, des trois premiers mots, fut intitulé *Menina e Moço*, dans l'édition posthume de 1554. Édition tardive, mais Ribeiro était mort depuis trente ans, et son livre, en même temps que notre *Arcadie*, avait déjà servi de modèle à la *Diana enamorada*, publiée en 1542 par Montemayor.

Déjà pendant toute la première moitié du XVIe siècle une très abondante floraison de poésie pastorale était sortie d'Espagne. Garcilaso, Boscan, Mendoza, Saa de Miranda, se distinguèrent parmi cent autres, et eurent une grande popularité. Mais si la pastorale en vers, renfermée en des limites étroites, et avec l'allure presque lyrique de l'idylle, put être le genre prédominant pendant quelques dizaines d'années et put imprimer une direction spéciale au goût littéraire, elle n'avait pas cependant la capacité intrinsèque d'un large et plein développement. La prose, au contraire, dans sa manière libre et vaste, pouvait embrasser une grande variété de personnages, de scènes et de faits, se rattachant aux traditions du roman, jadis si en vogue, en Espagne spécialement. Sans compter que dans le développement d'un récit en prose, l'auteur pouvait plus aisément retracer, ou laisser croire qu'il retraçait, sa propre histoire ou celle d'un autre, et augmenter ainsi l'in-

1. *Histoire de la littérature espagnole*, traduite par Magnabal; Paris, Hachette, 1872, chap. XXX.

Digitized by Google

térêt de l'ouvrage. C'était un retour aux procédés mêmes de la nouvelle pastorale classique, dont on avait eu notamment un essai charmant dans la *Lepidina* de Pontano.

Mais Pontano avait écrit en latin; Montemayor, bien que portugais, écrivit les sept livres de la *Diane* en bon et vif castillan. Il déclarait, dans son Argument général, que le livre contenait des histoires et des aventures réellement arrivées. Et tandis qu'il donnait à entendre que sous le nom de son héros, *Sereno,* il s'était peint lui-même, Lope de Vega, auteur pour son propre compte, d'une autre *Arcadie*, présentait sous la figure de Diane, son héroïne, une certaine dame du nom d'Anna, bien réellement vivante, qui habitait une bourgade voisine de la ville de Léon.

Et c'est à ces faits plus ou moins personnels, auxquels l'auteur mêlait ses histoires pastorales, qu'est due sans doute cette chaleur de sentiment, parfois ce souffle de passion, qui, pour dire la vérité, manquent presque totalement au modèle italien, et qui au contraire contribuèrent à la popularité du roman espagnol. On sait qu'à celui-là seul, parmi tous ceux de même genre, à cause de sa perfection, Michel Cervantes voulut faire grâce dans la destruction décrétée de la bibliothèque de don Quichotte.

Le jugement de Cervantes devint alors celui de l'Europe cultivée, qui ne se contenta pas d'admirer, mais voulut imiter.

Sur la fin du XVIIe siècle la traduction de Bartholomée Joung consacrait la renommée de la *Diane*, même en Angleterre, où Philippe Sidney, qui l'avait lue avec ravissement, en traduisait, de son côté, quelques églogues métriques qui y sont interpolées. Son *Arcadie* à la comtesse de Pembroke fut un nouveau tribut rendu à ce genre littéraire auquel, quelques années avant, son ami et protecteur Edmond Spenser, dans son *Calendrier du Berger*, avait déjà noblement sacrifié, et en une certaine manière aussi, pourquoi pas? dans un poème à grand effet *La Reine des Fées*.

Que Sidney n'ait pas donné un caractère entièrement pastoral à son roman, la chose importe peu pour notre étude. Les plantes transportées hors de leur climat dégénèrent. Il

Digitized by Google

nous suffit d'établir que l'auteur anglais fut amené par la mode prédominante à prendre de la *Diane* espagnole et de l'*Arcadie* italienne des sujets et des modes appartenant tous au genre pastoral. Il nous suffit même de relever que ce nouveau genre s'était suffisamment imposé au poète britannique pour lui faire consacrer, par le titre même de son ouvrage, la prédominance de ce sujet et de cette forme. L'*Arcadie* pénétrait donc aussi dans la littérature anglaise.

La France, qui dans la poésie provençale avait remanié avec une certaine persévérance certains sujets obligatoires, de genre champêtre, s'accommoda volontiers des usages de notre pastorale, dans les géniales manifestations poétiques de sa Renaissance. Les poètes de la Pléiade sont pleins d'imitations de Sannazar[1] et de Pétrarque[2], mais on ne peut dire que le genre pastoral ait vraiment triomphé en France, si ce n'est au moment où, par une directe imitation de Montemayor, il vint se greffer sur le vieux genre du roman national, autrefois prospère, mais alors sans vigueur.

Sortie des troubles de longues guerres, et s'affinant au souffle de la Renaissance, la société française, sous le règne de Henri IV, semblait s'attacher à un autre idéal de coutumes plus douces et plus délicates. L'ancien esprit chevaleresque, un peu rude, s'amollissait et cédait à un esprit nouveau de galanterie qui ne trouvait ni satisfaction, ni expression, dans les âpres récits de romans plus riches d'imagination que de sentimentalité. Telle fut la pensée de Jean Martin lorsqu'il

1. Cf. F. Torraca, *Les imitateurs étrangers de J. Sannazzaro. Recherches.* Rome, 1882.

2. Il est assez curieux que Joachim du Bellay ait traduit Pétrarque en une prose doctrinale : « Les alléchements de Vénus, la gueule, les otieuses plumes, ont chassé d'entre les hommes tout désir de l'immortalité... Mais quelque infélicité de siècle où nous soyons, ne laisse pourtant à entreprendre une œuvre digne de toi, espère le fruit de ton labeur de l'incorruptible et non envieuse postérité ; c'est la gloire, la seule échelle par laquelle les mortels, d'un pied léger, montent au ciel et se font compagnons des dieux. » *(Deffence et illustration de la langue française, II* v.*)*

Du Bellay refit aussi, en vers, certains vers de Pétrarque, « seul et pensif par la déserte plaine » et il les paraphrase ainsi :

O Seigneur Dieu...
Guide les pas de ce cœur dévoyé,
L'acheminant au sentier de la grâce!

Cependant, dans une satire *Contre les Pétrarquistes*, il assura qu'il avait « oublié l'art de pétrarquiser ».

Digitized by Google

traduisit, un demi-siècle auparavant, l'*Arcadie* de Sannazar, comptant qu'il y serait fait bon accueil, car il n'y a, disait-il, « ni guerres, ni batailles, ni incendies, ni dévastations de pays, ni cruautés, dont le récit suscite chez tous l'horreur, la compassion et la tristesse »[1].

L'*Aminto* et le *Pastor fido* contribuèrent, avec l'*Arcadie*, à répandre en France le goût des bergeries littéraires, mais ce n'est que le roman pastoral espagnol qui fut comme la révélation d'un genre nouveau, capable d'exprimer, même au moyen de fictions conventionnelles, la nouvelle disposition de l'esprit social. Déjà Sarrazin et Desportes avaient emprunté à la *Diane* de Montemayor, lorsque entre la dixième et la vingtième année du XVIIe siècle, Honoré d'Urfé tissa la vaste toile de son roman de l'*Astrée*, parsemant de figures et d'aventures galantes de la cour de Henri IV, le fond léger de la conventionnelle pastorale.

Le succès de ce roman fut extraordinaire, et Perrault, dans le plus fort de la Querelle des anciens et des modernes, ne craignit pas d'affirmer qu'il y avait dix fois plus d'invention dans l'*Astrée* que dans l'Iliade; et Boileau, qui ne lui épargna point de dures critiques dans la suite, ne lui refusa pas d'abord ses applaudissements. Si des lettrés et des critiques de profession manifestèrent ainsi leur enthousiasme, représentons-nous les grandes dames et les galants chevaliers qui formaient alors, à l'Hôtel de Rambouillet, l'esprit mondain et la société précieuse dont l'*Astrée* était une représentation parfaite. On peut même voir en elle le modèle et le code, pour ainsi dire, de la bonne société française de ce temps, de la même manière qu'on vit dans le *Courtisan* de Castiglione le modèle et le code de la société des cours italiennes au siècle précédent. En cela, pour le sujet qui nous occupe, consiste l'importance capitale de ce roman, car c'est par lui que l'esprit de l'Arcadie passa en Allemagne.

Dans les petites cours du centre et de l'ouest de l'Allemagne commençait alors à souffler un vent de modernité et de mon-

1. Cf. de Loménie, La littérature romanesque. *Revue des Deux Mondes*, 1857-58.

Digitized by Google

danité. Déjà, par une sorte d'opposition et de correctif à la gravité scolastique de la *Société fructifère*, une princesse de la famille de Anhalt, Anna, comtesse de Bentheim, avait fondé l'Ordre de la Palme d'or, avec tout l'accompagnement décoratif — règlements, emblèmes, noms symboliques, et autre cérémonial. Le statut social, écrit en français, en publiait le but, qui était de favoriser l'élégance et la distinction des coutumes sociales. Et comme la noble académie se composait de princesses et de grandes dames, les occupations devaient consister en spirituelles conversations dans des langues variées, en travaux féminins, tapisseries et broderies, en musique, lectures et essais poétiques.

Dans ce milieu, avec cette disposition des esprits, l'*Astrée* fut comme une révélation. Le texte original n'était point encore entièrement publié que déjà, en 1619, une traduction allemande en était faite. Cinq ans après, une autre société de princes et de princesses, de gentilshommes et de nobles dames, se forma à Weimar. Une lettre collective qu'ils adressèrent en français à d'Urfé lui disait leur admiration pour *l'esprit rare et divin qui brillait à chaque page, à chaque ligne, de son inimitable ouvrage*. Ils lui laissaient entendre qu'ils avaient emprunté les noms de ses personnages pour une société pastorale semblable à celle de l'*Astrée*, qu'ils s'apprêtaient à fonder, et à laquelle ils donneraient le nom d'Académie des vrais amants, l'invitant à s'y inscrire sous le nom de Céladon (héros du roman dans lequel on pense que l'auteur s'est peint lui-même), et le suppliant de publier enfin le reste de l'ouvrage[1].

Comme on le voit, ces grands seigneurs allemands, avec une ardeur de néophytes, prenaient l'Arcadie très au sérieux, et ne se bornant point à en faire une distraction littéraire ils voulaient aussi la mettre en action. Leur Arcadie n'était pas seulement poétique, elle était une Arcadie pratique, de vie ou tout au moins de galanterie.

La guerre de Trente ans bouleversa même l'inoffensive Académie des vrais amants; mais l'esprit de l'Arcadie, qu'elle

1. Cette lettre est en tête de la traduction allemande de 1625.

Digitized by Google

avait entretenu et gardé, se transmit à quelques-unes des nombreuses sociétés littéraires qui fleurirent dans l'Allemagne du XVIIe siècle, où un sérieux réformateur des lettres comme Opitz favorisa, par son œuvre et son autorité, la divulgation de l'*Arcadie* de Sidney[1].

L'Académie des vrais amants et celle des Bergers de la Pegnitz nous montrent que si, par ses propres conditions, comme par les conditions de la civilisation allemande, l'Arcadie ne put se créer vraiment une littérature, elle n'en pénétra pas moins profondément dans la vie de ce pays, en y formant l'esprit social et académique. Et dans cette phase nouvelle, d'Allemagne elle revint en Italie, pour y prendre précisément la forme académique.

Il est à peine besoin de rappeler comment les savants qui devinrent les fondateurs de notre Arcadie se réunissaient à Rome chez Christine de Suède, qui venait se reposer de ses fréquents voyages du nord à l'occident dans le somptueux palais des Riarii. Elle y avait formé une Académie *de chambre* où elle recevait la fine fleur des savants, des littérateurs et des prélats de Rome, ainsi que les personnages de marque, qui venaient d'au delà des Alpes séjourner plus ou moins longuement dans la ville éternelle. Si elle n'alla jamais à Nuremberg et ne fut pas inscrite au Blumenorden, il est cependant inadmissible que, curieuse comme elle l'était, du mouvement social et littéraire, elle n'ait connu dans les détails l'organisation de l'Académie des vrais amants et de la Société des Bergers de la Pegnitz, et n'en ait donné connaissance à son cercle d'hommes de lettres, qui la vénéraient comme leur protectrice et leur inspiratrice dans leurs projets de réformateurs, aussi bien que dans leurs récréations poétiques. Et c'est pourquoi, à la fondation de l'Arcadie, bien qu'elle fût morte depuis près de deux ans, ils tinrent à l'inscrire sous le nom de Basilis qui représentait par une antonomase le nom par lequel tous les Romains la désignaient : *la reine*.

Christine eut pourtant quelque rapport, bien qu'indirect,

1. Cf. E. Grucker, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Paris, Berger-Levrault, 1883.

Digitized by Google

avec l'Arcadie de Nuremberg, car elle fut en relation avec Fürer, l'un de ses futurs chefs.

Ce Fürer, reçu dans la Société des Bergers de la Pegnitz en 1680, voyagea en Allemagne et en France, puis vint à Rome en 1684, dans le beau temps de l'Académie de chambre, de Christine, qui dut l'avoir en grâce pour qu'il ait pu, à son départ de Rome, lui adresser en français des vers sur ce ton :

Grande reine, si ma plume égalait ma pensée...

Et elle à son tour, en le remerciant, ajoutait en terminant :

Adieu, Monsieur, revenez bientôt et restez de mes amis.

On ignore s'il revint. Mais on sait que de retour dans son pays, il fut, en 1709, mis à la tête de la Société des Bergers de la Pegnitz. C'était donc avec un arcade authentique que durent certainement s'entretenir les futurs arcades italiens dans les doctes et charmantes réunions de la corpulente mais spirituelle fille de Gustave Adolphe.

Ceci me paraît suffisant pour prouver que l'organisme de notre Arcadie, au moins dans ses particularités extérieures, ne fut pas tout à fait une invention de Crescimbeni, de Gravina et de ses autres fondateurs. Si je ne me trompe, de l'ensemble des faits que nous venons d'examiner ressort assez clairement la solution du problème posé au commencement de ces pages: c'est-à-dire que le genre pastoral parut être aux académiciens de Nuremberg, comme à ceux de Rome, un genre favorable et propre à exposer leurs vues, peu dissemblables, de réforme littéraire et poétique.

La matière arcadique était tout un corps d'idées, d'images, et de formes complètement étrangères à toute réalité conceptuelle et sociale. L'adopter, c'était se séparer du réel, se placer sur un terrain neutre, en une sorte de champ libre qui accordait l'entière liberté de pensée et de forme ; c'était comme une entrée en scène, où le milieu fictif et l'habit de parade, pour ne pas dire de service, donnaient un aspect, un ton uniforme et de convention, à tous les actes, tous les gestes, toutes les

Digitized by Google

paroles. Prélats blanchis et satisfaits, aussi bien que mûres matrones, tous ne chantaient-ils pas sur le mode du tendre amour pastoral?

D'ailleurs, de politique on n'en faisait pas; la religion des classes cultivées était chez nous plutôt un pompeux cérémonial qu'un sentiment, et en Allemagne un thème à subtilités doctrinales. Pour faire de la littérature, surtout de la poésie, et montrer comment l'on entendait devoir exprimer l'art de la parole et du vers, il fallait un sujet, sinon senti, du moins généralement connu et admis, sinon vivant dans la conscience de la généralité, du moins vivant dans la tradition et dans le goût commun. Tel était seul le symbolisme pastoral. Provenant des plus belles sources de la poésie antique, il avait traversé victorieusement toutes les périodes de la civilisation classique et néo-classique, et il avait enfin, par de nouveaux courants, imprégné toutes les littératures européennes.

GIUSEPPE FINZI.

(Traduction de Mme THIÉRARD-BAUDRILLART.)

Digitized by Google

INFLUENCE DE L'ITALIE

SUR L'ESTHÉTIQUE DU PEINTRE LACOUR

Les années passées en Italie par le peintre bordelais Lacour, au sortir de l'atelier de Vien, exercèrent sur sa manière de sentir et de peindre une influence que le temps ne devait pas effacer. Et ce n'est pas seulement la technique de l'artiste qui porte l'empreinte romaine, c'est tout autant son esthétique, c'est l'ensemble de ses idées théoriques sur l'art.

Rien d'étonnant qu'il en fût ainsi. Vivant à Bordeaux, loin du milieu parisien où s'élaboraient des théories, des idées nouvelles ou qu'on crut telles, P. Lacour, plus qu'un autre, devait demeurer fidèle aux impressions de sa jeunesse. Les principes d'esthétique qui avaient trouvé, en présence des chefs-d'œuvre de l'école romaine, une illustration souveraine en même temps qu'une confirmation décisive, ne firent que se mûrir et se fortifier avec le temps, la réflexion ; les jugements que Lacour formula devant les chefs-d'œuvre de Raphaël, restés dans son souvenir comme le type achevé de la perfection dans l'art, seront la base de son enseignement et de sa doctrine. Il les transmettra à son élève Briant et par lui, en quelque mesure, tout au moins, à Ingres, qui les remettra, plus tard, en honneur. Le culte du maître de Montauban pour le peintre d'Urbino a pris peut-être sa source dans les théories rapportées de Rome par le professeur bordelais.

Il y a dans la longue carrière du peintre P. Lacour une unité parfaite, une rare constance. Ses théories. son goût, ses premières convictions se retrouvent à toutes les époques de son enseignement, dans tous ses discours, et, s'il s'est fait une évolution dans ses idées sous l'influence de la méditation, du milieu, de l'âge même, elles ont évolué dans le sens d'un

Digitized by Google

développement logique qui n'a rien changé dans le fond de sa doctrine et de ses principes. Ce qu'il aimait à Rome en sortant de chez Vien est ce qu'il aimera encore et ce qu'il enseignera quarante ans plus tard; l'enthousiasme est le même, toujours jeune et ardent. L'enseignement de l'art est pour lui un vrai sacerdoce. Laissons-le parler, dans son *Coup d'œil sur l'origine du dessin :* « Écoutez l'Apollon du Belvédère, ouvrage grec enfanté par un génie divin, il vous dira : Je suis le dieu qui rendit autrefois ses oracles au temple de Delphes; respecté par le temps, je transmettrai à la postérité la plus reculée la gloire du pays où je fus adoré [1]. » Il y a de l'éloquece dans cette emphase; ce qui inspire un tel enthousiasme est une très haute et très noble conception de l'art: pour Lacour, l'art n'est pas seulement l'interprète de la nature et de la vie, c'est aussi la force qui perpétue la mémoire des grands hommes et des grands peuples. Cet enthousiasme généreux, il s'efforçait d'en communiquer la flamme à ses élèves, et c'est là qu'il faut d'abord chercher la raison de l'action profonde de son enseignement. Convaincu que l'histoire de l'art est le complément nécessaire de la formation technique de l'artiste, il se plaisait à étudier devant les élèves les grandes périodes de cette histoire, à évoquer la figure des maîtres qui furent les guides et les modèles, à discuter même les problèmes philosophiques autant qu'historiques des origines du dessin, de la peinture, de la sculpture, du développement, de la décadence des arts.

Quelle est, pour Lacour, l'origine des arts plastiques? Deux fois il traite cette question, dans l'*Essai sur la Peinture*, qui fut lu, dans une séance du Musée, avant l'analyse d'un tableau de Vouet, et plus tard, moins sommairement et avec plus de force, dans le *Coup d'œil sur l'origine du dessin et le caractère des statues chez les Anciens.*

Nous ne parlerons pas autrement de l'*Essai*, où l'invention du dessin, du modelage et du coloris est expliquée par la légende de Debutade (plutôt Butade) et de son père, et par

1. *Coup d'œil sur l'origine du dessin.*

Digitized by Google

celle du Corinthien Cléophante, légendes auxquelles Lacour n'ajoute aucune foi, sans doute, mais qu'il paraît cependant accepter.

Passons au *Coup d'œil sur l'origine du dessin et le caractère des statues chez les Égyptiens, les Grecs et les Romains.* — Après un hommage enthousiaste à la Grèce, mère de la liberté, à ces Grecs qui ont porté l'art du dessin et ceux qui en dérivent à leur point de perfection, Lacour rappelle que cependant l'art fleurit en Égypte avant de paraître en Grèce. Mais maintenant il se refuse à rien accepter des mythes et des légendes pour résoudre la question des origines. « L'origine du dessin, déclare-t-il péremptoirement, remonte à la plus haute antiquité...; » le dessin « devait prendre naissance parmi les premiers hommes réunis en société...; il fut longtemps pratiqué chez les différents peuples... avant d'avoir une dénomination particulière, et il l'est encore de nos jours chez les peuples sauvages. » L'instinct du dessin est inné chez l'homme, et par conséquent « il a toujours existé ». Voilà notre auteur dans le bon chemin; il pressent, dirait-on, la découverte des cavernes de la préhistoire et inaugure sans s'en douter la méthode d'Herbert Spencer. Il persiste néanmoins à considérer l'Égypte comme le berceau historique tout au moins, des arts plastiques; c'est là, en effet, que l'on trouve « les premiers essais de dessin pratiqués dans l'écriture symbolique de ces peuples »[1]. Ici Lacour n'a pas pressenti ce que l'Égypte allait bientôt nous dévoiler du secret de son écriture et de ses hypogées. Avouons, du moins, que sa théorie, quoique la base en fût bien fragile, était très acceptable de son temps.

Comment l'art passa-t-il de l'Égypte à la Grèce? Notre auteur l'ignore et a le bon goût de n'en rien dire. Il préfère insister sur les causes de la perfection que l'art atteignit en Grèce: l'heureux climat du pays, le génie exalté des habitants et leur enthousiasme pour le beau, leur vénération pour quiconque excellait dans tous les genres, stimulant indispensable de « cette noble émulation si nécessaire à la perfection des

1. *Coup d'œil sur l'origine du dessin.*

Digitized by Google

talents[1]. » L'aperçu est incomplet, mais juste. Il s'essaye ensuite à expliquer le caractère idéaliste de l'art grec : les Grecs étaient d'esprit subtil, railleur et mordant; les dieux ne pouvaient donc prétendre à se faire adorer d'un peuple moqueur et aussi prompt à la satire qu'en lui en imposant par des formes idéales, surhumaines : de là les Phidias et les Praxitèle, qui surent dérober à la nature les beautés éparses qu'elle recèle et en créer un tout supérieur à l'humanité.

Comment ces grands artistes parvinrent-ils à concentrer dans leurs œuvres ce que la réalité humaine a de plus beau? Lacour répond par une série de remarques qui ne sont plus neuves, mais restent justes. Aux jeux publics, dit-il, à ces luttes qui mettaient en jeu la vigueur, l'adresse, le courage des athlètes, ils acquirent la science de la machine humaine; ils « apprirent à lire dans cette anatomie vivante le gonflement et la tension des muscles, leurs insertions et leurs usages, leur contraction et la direction des forces, connaissances que n'eurent jamais les Égyptiens ». La vie de chaque jour leur offrait aussi d'utiles leçons, car « le vêtement léger qu'ils portaient laissait voir à tout instant une forme, une taille, un contour que les lois capricieuses de l'usage (entendez : la mode) n'ont point altérés ». Enfin les belles-lettres et la poésie, dont le goût était universel parmi les Grecs, affinaient l'esprit des artistes, tout en leur suggérant des sujets nobles ou ingénieux.

A ces études faites sur le vif et qui aidaient à la naissance et à la formation des talents s'ajoutèrent les circonstances qui provoquèrent la création des œuvres d'art et leur multiplication : c'est là une des conceptions familières de Lacour. L'imagination hellénique peuplait l'univers de dieux, chaque cité divinisait ses héros, les princes, même de leur vivant, voulaient avoir leurs statues : que d'occasions de création pour l'architecte et le sculpteur? Ainsi favorisé, l'art de la sculpture atteignit son apogée en moins d'un siècle. Puis vint Polyclète, qui, ayant donné le modèle des proportions par-

1. *Essai sur les causes de la perfection et de la décadence de la sculpture chez les Anciens* (Lecture au Musée).

Digitized by Google

faites du corps humain, voulut dans un « canon » fixer les règles immuables de ces proportions. Dès lors, c'en fut fait de l'art, qui ne peut vivre sans la liberté : « Ce ne fut plus le génie qui conduisit le ciseau, tout fut calculé..., compassé; l'art devint un esclave enchaîné par ses propres lois[1]. » L'étude de la nature fut négligée; le modèle de la perfection une fois fixé, on désespéra d'égaler les maîtres, et l'émulation s'éteignit; l'art fut enseveli, avec les grands artistes.

Ces idées, qui semblent bien appartenir à Lacour, sur les funestes effets du « canon » de Polyclète, sont d'accord avec le principe que nous l'avons vu poser, que « la peinture, ainsi que tous les arts libéraux, ne peut arriver à la perfection que par l'étude de la nature, modèle universel »[2].

La Grèce vaincue et privée de liberté, l'art émigra avec les artistes à Rome où étaient la puissance, la richesse et la souveraineté. Les circonstances s'y trouvaient propices, — encore l'influence des milieux, — les arts s'y implantèrent victorieusement. Après une période de prospérité, après un perfectionnement rapide, on les voit « s'éteindre tout à coup, au moment où il ne reste plus d'occasions pour exciter l'émulation et le génie des artistes »[3].

Ce sont donc les circonstances historiques, politiques, l'action du milieu intellectuel et social qui déterminent le déploiement des grandes écoles artistiques, le succès et l'influence des maîtres originaux.

Nous connaissons déjà la prédilection de Lacour pour l'École romaine et pour l'art de Raphaël[4]. L'élève du Pérugin, après avoir reçu à Florence le contact de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, trouva à Rome, parmi les vestiges de l'art antique, « cette noblesse de style » qui caractérise son génie et son école[5]. C'est le génie qui fait la grandeur de l'art; mais le génie même de Raphaël ne put donner lui aussi sa mesure

1. *Essai sur les causes de la perfection et de la décadence de la sculpture chez les Anciens.*

2. « *Réflexions sur la peinture...* », volume imprimé du Musée 1787. Cf. notre étude sur « Lacour et le Musée ».

3. *Observations sur l'art de la peinture depuis l'époque de Raphaël jusqu'à nos jours.*

4. Cf. *Réflexions sur la peinture.*

5. *Id.*

Digitized by Google

qu'à la faveur des circonstances et du milieu. Sous des papes aussi grands bâtisseurs que grands amis des arts, de vastes églises s'élevaient qui appelaient l'achèvement de leur parure intérieure ; « le Vatican n'offrait que des salles et une galerie immense dont les murs appelaient (aussi) qu'un peintre habile vînt les embellir des productions de son art ». Un champ digne de son génie s'ouvrait donc à Raphaël. Deux siècles plus tard, la matière lui aurait manqué. Et c'est encore par l'effet du milieu historique que Lacour explique l'incomplet épanouissement de l'École française. Après les Poussin, les Le Brun et les Mignard, elle vit ses destinées compromises jusqu'à « l'illustre Vien » [1], par la frivolité d'un siècle sans idéal et sans grandeur.

On voit clairement où iront ses préférences quand il mettra en parallèle les grandes écoles et leurs plus célèbres représentants. L'École romaine est à ses yeux la première [2] ; elle a le grand style, la noblesse, la pureté, la simplicité de la composition et du dessin. Il placera ensuite l'École flamande, illustrée magnifiquement par Rubens : c'est l'école du beau coloris. Nous avons déjà cité ces mots de Lacour analysant un Rubens : « L'œil admire et la bouche se tait. » Il ouvrira la bouche cependant pour faire entendre certaines réserves : « Malgré notre enthousiasme pour les rares talents de Rubens, nous ne saurions nous dissimuler les incorrections qui ont souvent *échapé* à son crayon, mais nous sommes loin d'en conclure qu'il ne savait pas dessiner... Fidèle imitateur de la nature

1. Voir le discours prononcé par Lacour, président de l'Académie des Belles-Lettres, etc., en 1810.

2. Opinion consacrée à cette époque : « Les Italiens, disait le comte de Tessin, tirèrent un si grand avantage de leurs antiques, que l'École romaine l'a emporté sur ses rivales dans l'excellence du dessin. »

Même sentiment chez Reynolds ; selon lui, la supériorité de Raphaël et de l'École romaine tiendrait à ce que les artistes de cette période n'avaient pas les yeux et l'esprit gâtés par la vue de choses compliquées, de modes corrompues. « Ils n'avaient, dit-il, qu'à se laisser guider par la nature pour être simples et grands. Nous, nous avons, ce qui est plus difficile, à désapprendre le mesquin.., nos yeux sont gâtés. » Reynolds s'accorde avec Lacour pour placer l'École italienne au-dessus de l'École hollandaise : « Les Italiens ne s'attachent qu'aux grandes idées générales et invariables, qui tiennent à la nature dans le sens universel ; les Hollandais, au contraire, s'arrêtent à la vérité littérale et à l'exactitude minutieuse du détail, à la nature, si l'on peut dire, modifiée par les accidents... Si l'on admet que c'est une beauté, c'est une beauté d'ordre inférieur, qui doit céder le pas à une beauté plus haute. » (Reynolds, *2e lettre au flâneur*, p. 281.)

Digitized by Google

flamande, on ne peut que lui reprocher d'avoir été trop peu difficile dans le choix de ses modèles. » Ce qu'il célèbre surtout dans Rubens, c'est la merveille du coloris. « C'est relativement à cette partie que M. Depilles dit de lui que c'est un dieu venu sur la terre pour enseigner la peinture aux hommes[1]. » Cet éloge, qui paraît d'abord exagéré, n'est aux yeux des gens de l'art qu'une vérité constatée par les tableaux de ce grand maître; « nul n'a connu comme lui les grands principes de la lumière, le *raprochement* des couleurs qui concourent à l'harmonie, et cette magie de l'art qui nous fait voir sur une surface plate des objets dont la saillie nous trompe. C'est le seul peut-être qui ait écrit sur la toile les préceptes du coloris, préceptes que l'œil saisit bien mieux que l'esprit ne saurait les décrire ».

Chose curieuse, Lacour ne semble avoir connu ni l'École vénitienne, ni l'École espagnole. Il est muet sur leurs plus illustres représentants, sur Véronèse, sur Titien, sur Tintoret, de même que sur Vélasquez, Murillo et Zurbaran. Nulle part il ne parle de Venise, des musées de Florence, de ses églises et de ses tombeaux, non plus que des palais de marbre de Gênes la Superbe dont les admirables Vélasquez l'eussent certainement frappé. A plus forte raison ignora-t-il les primitifs de l'Italie et de l'Allemagne et la charmante École anglaise, les Reynolds et les Gainsborough. De là une grave lacune dans l'éducation artistique de Lacour. Le cercle de ses admirations en a été rétréci plus qu'on ne le voudrait.

1. Même admiration pour Rubens chez Reynolds, et réserves analogues : « Les tableaux de Rubens ont cette qualité qui ne manque jamais au génie, de fixer l'attention et de commander l'admiration, en dépit de tous leurs défauts. » Et plus loin : « L'incorrection dans ses contours est plus souvent l'effet de la précipitation et de la négligence que d'un défaut de talent; on trouve dans ceux de ses grands ouvrages auxquels il paraît avoir donné plus de soin des figures nues aussi distinguées par le dessin que par le coloris. »

Mais Reynolds reproche en outre à Rubens « son peu d'attention pour le jet des draperies, surtout des draperies de femmes ». Ses figures de femmes, enfin, manquent de caractère et d'élégance; il a manqué de plusieurs qualités, au nombre desquelles « on peut compter la beauté du caractère des femmes... Elles n'ont que rarement, si jamais, l'élégance. »

Lacour n'a pas connu l'œuvre de Reynolds ni ses écrits. Il est remarquable qu'il se soit rencontré ainsi avec lui dans ses jugements. C'est que, partant des mêmes principes, ayant la même culture académique, ils devaient logiquement être d'accord dans leurs éloges et leurs blâmes.

Digitized by Google

En dehors des Écoles romaine et flamande, une seule existe pour lui, hors de France : c'est celle des Hollandais à l'art précis et menu, avec leurs « bambochades » qui ne le séduisent qu'à demi. Il semble n'avoir pas plus goûté que Louis XIV les « magots » de Téniers. Mais Rembrandt, le magicien du clair-obscur, n'a pas produit que des « bambochades » ! Voilà, nous semble-t-il, où Lacour est impardonnable. Il tenait également en piètre estime l'art français du XVIIIe siècle, antérieur à Vien, « ravalé par Le Moyne et Boucher au rang d'un ridicule métier ». Notons encore ici une omission qui ne fait pas honneur à sa critique. Van Loo, Le Moyne, Boucher, leurs disciples, Fragonard lui-même[1], ne sont pas tout l'art français à l'époque de Louis XV. N'avait-il rien vu, rien entendu de cet admirable Watteau qui eut, avec la grâce spirituelle des Français et leur goût délicat, la touche merveilleusement souple et hardie, la grasse et fine couleur des Flamands? Quoi que nous donne à penser le dédain de son silence sur l'*Embarquement de Cythère* ou l'*Enseigne de Gersaint,* ce sont là deux des créations les plus complètes, les plus riches de rêve et de réalité, les plus vivantes du génie moderne.

Il est trop vrai que le goût de Lacour est rebelle terriblement aux séductions des peintres de la mode et du plaisir. Il n'aime et ne voit que le pur goût classique[2].

1. Reynolds ne les jugeait pas non plus avec indulgence : « Ces artistes... ont quitté le service de la nature pour s'abandonner au caprice de je ne sais quelle maîtresse fantasque qui les fascine et les domine. » (Reynolds, p. 221.)

2. Parmi les documents qui peuvent nous éclairer sur les goûts esthétiques de Lacour, on peut citer une collection de gravures qu'il avait réunies et qui sont devenues la propriété de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Dans le nombre il en est de très belles et quelques-unes, avant la lettre, ont une grande valeur. Elles forment un ensemble très intéressant. D'abord, on en trouve un groupe d'une douzaine consacrées uniformément à la glorification de saint Vincent de Paul : elles sont d'après Van Loo, Restout, de Troy, Galloche, Beaufort. On remarque ensuite tout un lot de belles gravures représentant des paysages de Pillement, un Rubens, *Les rois mages*, épreuve remarquable de Viddouk, un beau Netscher, gravé en 1772, des planches d'après Lépicié, Antoine Coypel, des gravures d'après des statues antiques, d'autres qui représentent des œuvres célèbres ou connues de Palma le Vieux, de Le Brun, de Véronèse, de Jordaens, de Ruysdaël, enfin une ravissante gravure, de l'art le plus délicat, pimpante et lumineuse, d'après Fragonard.

Ajoutons à cette liste une planche bien curieuse : ce sont *Les premiers martyrs de la liberté française* ou *Les massacres de la garde nationale de Montauban le 10 mai 1790*, par Bapt. Espinasse, gravé par Simonet. — La présence de cette gravure témoigne moins, il est vrai, du goût artistique de Lacour que de son civisme ardent, au début de la Révolution.

Digitized by Google

Mais que devons-nous entendre par ce mot : le goût? Lacour a essayé de répondre à cette question dans le discours qu'il prononça en 1805, à la distribution des prix de l'École de dessin. Le goût varie avec les époques et les pays; il y a le goût collectif et des goûts individuels; il y a le bon et le mauvais goût. Il y a même l'absence de goût. Définir le goût est donc une entreprise malaisée, et Lacour constate tout d'abord que « la théorie du goût et du génie n'est pas encore connue dans l'art de la peinture », qu'il n'y a point de règles pour en fixer les limites ni de préceptes écrits pour en prévenir les écarts. « Cette étude a toujours été et sera toujours pour chaque artiste celle de sa propre expérience. On nous dit bien : le goût veut qu'on ôte tout ce qui peut faire une impression fâcheuse et qu'on offre tout ce qui peut en produire une agréable : voilà le principe général; mais la règle invariable de ce principe, c'est à chacun de l'étudier selon sa portée et à en tirer des conséquences pratiques; plus on les portera loin, plus le goût aura de finesse et d'étendue. » Cela serait bien dit, si la pensée toutefois était plus claire. Qu'est-ce que cette règle invariable d'un principe, que chacun étudie selon sa portée? Lacour a-t-il voulu exprimer cette vérité que le goût, qui est le sens du beau, un et identique dans son principe, varie selon les individus et les milieux, en étendue, en sûreté, en finesse? Peut-être, mais cela est-il bien ce qu'il a voulu dire?

Il distingue ensuite un goût naturel, infaillible, qui tient du génie et qui, en dépit des obstacles, conduit directement l'artiste où il doit aller; et d'autre part, un goût acquis, que développent la vue des belles choses, la fréquentation des gens d'esprit et « l'étude approfondie des diverses parties de l'art ». Ce dernier goût est bien inférieur au premier, car, fait du goût des autres, il en dépend. Mais le bon goût, naturel ou acquis, tend invinciblement vers la simplicité, comme le prouve l'exemple des grands antiques, qui restent, surtout à ce titre, les maîtres et les conseillers les plus sûrs. « La simplicité..., en poésie comme en peinture, constitue le bon goût... Les premiers hommes de l'Antiquité en sont la

Digitized by Google

preuve : leur génie est élevé sans boursouflure et la simplicité de leur goût n'en détruit pas la noblesse et la pureté »[1].

Le goût, ainsi entendu, n'est point l'ennemi de l'originalité, car le goût, au moins le goût naturel, ne contrarie nullement le génie du vrai artiste; celui-ci ne verrait son originalité compromise que s'il sacrifiait au mauvais goût du temps les inspirations de son propre goût. Lacour admet même que l'artiste puisse impunément, « s'il est guidé par un sentiment qui lui soit propre, » s'écarter de la vérité, qu'il crée, pour ainsi parler, une nature nouvelle, qu'il révèle une sorte de vérité inconnue avant lui. Mais le mauvais goût, né des écarts du génie et de la raison, de l'oubli de la nature, ne saurait engendrer que des renommées précaires et de faux aloi, accueillies et imposées par les coteries : ainsi devient-il un des plus grands obstacles à la manifestation d'un génie créateur et vraiment original. « De là naît dans une école cette manière uniforme de voir, de sentir, d'opérer, qu'on remarque dans les ateliers d'un maître qui veut rendre sa manière exclusive[2]. »

Telle est la genèse de la « manière », qui est une mode, tyrannique et passagère comme toutes les modes. De même que le comte de Caylus, Lacour mettait les futurs artistes en garde contre ces influences si puissantes auprès des débutants et si dangereuses. Dans une lettre adressée à son fils, le 16 mai 1811, il écrivait, à propos des critiques qu'il prévoyait pour son tableau *le Bon Samaritain*[3] : « Les artistes de ce jour doivent être sans complaisance pour moi, par la double raison que ma manière n'est pas celle qui est en faveur et qu'ils ne m'ont jamais connu. Quant à la manière, je ne pense pas que dans l'imitation de la nature il puisse y en avoir une exclusive, car alors la peinture deviendrait un vrai métier... Ceux qui crient le plus contre la manière sont précisément ceux qui en sont le plus infestés; leur règne est de

1. Discours à l'Académie des Belles-Lettres, etc., 1810.

2. Discours à l'Académie, 1810.

3. Il avait envoyé ce tableau à son fils en 1809. C'est un ouvrage, dit Lacour le fils, qui tient du style du Poussin. Bien peu des artistes de Paris connaissaient les œuvres de Lacour père en ce genre, il fallait donc s'attendre à des critiques. — Nous avons dit plus haut que ce tableau est devenu la propriété de la ville de Bordeaux.

Voir l'appendice.

Digitized by Google

peu de durée; c'est toujours avec l'appui de la cabale qu'ils font fortune. Depuis que j'existe comme peintre, j'ai vu trois manières bien distinctes se succéder et se culbuter l'une l'autre. La vérité, en peinture comme en tout, n'est pas sujette à ces chances; elle a été, est et sera toujours aimable, et si le mensonge la voile quelquefois, le temps ne manque jamais de la découvrir. »

Cette belle confiance dans le triomphe final de la vérité honore infiniment le vieux maître bordelais. Il nous apparaît, dans cette lettre, dédaigneux des modes qu'on applaudit, des succès qui passent, sûr que l'avenir en fera justice. On croirait entendre le comte de Caylus terminant ainsi une lettre à Lagrenée : « Suivez votre goût, mais n'oubliez pas de mêler sans cesse vos idées sur la nature avec le grand de l'antique... Songez qu'il ne doit plus y avoir de *manière* pour vous... *Ne faites rien parce qu'un autre l'a fait.* Faites par la raison que vous pensez, sentez et voyez. »

Le goût, affranchi de la manière, éclairé par la raison, guidé par la nature et l'antique, donnera ainsi naissance, d'après les doctrines concordantes de Caylus et de Lacour, à des beautés neuves, originales, à un art personnel.

Proscrivant l'imitation de la « mode » et de la « manière », Lacour interdit à plus forte raison à ses élèves le plagiat et la servile copie. Ils ne doivent pas pour cela ignorer les œuvres des peintres célèbres. Le goût se forme au contraire par cette étude; « en se familiarisant avec la touche originale des grands maîtres, » on apprend « à la distinguer de ces imitations froides, de ces copies *servilles* dans lesquelles l'ouvrier, oubliant l'ensemble du tableau, croit enchérir sur l'original en soignant scrupuleusement les moindres détails ». Qui copie cesse de créer et n'est ni original ni artiste; mais l'étude, la comparaison intelligente des beaux ouvrages avive, au contraire, le goût personnel, le rend plus délicat, plus sûr, et suscite chez l'artiste heureusement doué de précieuses et fécondes émulations.

Faut-il davantage se faire le copiste servile de la nature? Lacour place l'imitation et l'étude de la nature à la base même

Digitized by Google

de l'art. La nature, source de la vie, est aussi la source de l'art; c'est là que l'œuvre d'art puise le suc vivifiant dont elle se nourrit, d'où elle tire sa force, sa variété et sa beauté. Reynolds professait que « la nature est fine, subtile, diversifiée à l'infini », que « son étendue dépasse l'effort de la mémoire », qu'« il est donc nécessaire d'avoir toujours recours à elle.... Dans l'instant où vous la quittez, tout est en l'air, et vous voilà livrés à tous les caprices de la mode sans savoir où vous vous arrêterez »[1]. Même enthousiasme pour la nature chez Lacour : « L'esprit humain ne pouvant rien créer qu'improprement, il en résulte que les plus grandes productions des hommes portent toujours l'empreinte d'un modèle et que ce modèle ne pouvant être leur ouvrage, il faut en chercher l'origine dans la nature[2] ; » il veut que l'artiste la consulte sans cesse.

On ne peut donc pas lui reprocher de préconiser un art tout académique dans le sens fâcheux du mot, tout en formules, un art artificiel et calqué sur des modèles consacrés, comme le fut en un temps l'art byzantin. Mais prenons garde que la nature, première et nécessaire matrice de l'art, ne suffit pas cependant à ses exigences légitimes. L'erreur de Diderot[3] fut de le croire. Or, l'art n'est lui-même et n'atteint à la grandeur que s'il s'affranchit du joug de la réalité, s'il la plie à sa fin, qui est la beauté[4]. « Il semble au premier aspect, dit Lacour, que tout le mérite de la peinture consiste dans une imitation fidèle de la nature; » encore faut-il ajouter que la meilleure imitation est celle qui interprète plutôt qu'elle ne copie, que d'ailleurs la copie identique au modèle naturel est matériellement irréalisable. Mais les formes supérieures de l'art consistent en des combinaisons qui modifient, transforment ce

1. Reynolds, *2e Discours sur la peinture*, p. 221-229.

2. Lacour, Discours prononcé à la distribution des prix en 1808.

3. Diderot ne permettait pas qu'on choisit dans la nature, car tout y est exact, correct, parfait : « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n'en est pas un qui ne soit comme il doit être. » (Diderot, *Essai sur la Peinture*, œuvres de Diderot, t. X, p. 461, Ed. Garnier frères.) Diderot confond la vérité (« tout est vrai dans la nature »), la logique (« tout y a sa cause ») avec la beauté, qui est tout autre chose.

4. Le Batteux, qui fut une autorité, disait dans le même esprit : « La peinture se justifierait mal d'un mauvais ouvrage par la vérité des modèles qu'elle aurait suivis, parce que ce n'est pas seulement le vrai qu'on lui demande, mais le beau. »

Digitized by Google

modèle pour donner lieu à une véritable création [1]. C'est de cette obligation que vient la dignité particulière de la peinture d'histoire. Elle a « ses grandes compositions héroïques dans lesquelles ses personnages se présentent à l'imagination de tout le monde sous un autre aspect que les hommes vulgaires... Nous devons nous conformer à cette opinion généralement adoptée ».

Cette conclusion de Lacour n'excède-t-elle pas les prémisses posées? Ne peut-on même pas y découvrir une dérogation flagrante au principe établi d'abord, que l'artiste doit suivre sa raison, son goût, et non point les opinions en vogue et les préventions de la mode? Pourquoi les grands hommes de l'histoire ancienne auraient-ils par le style de leurs formes constitué un type idéal dans l'humanité ou plutôt au-dessus d'elle? Pourquoi prétendre leur imposer à tous un uniforme de noblesse, d'harmonie, qui pour vouloir être surhumain risque fort de cesser d'être humain? Il semble, à la vérité, que, mis en garde par les excès de doctrine de David, Lacour ait pressenti le danger: « Il faut, dit-il, non pas donner aux grands hommes de l'Antiquité une grandeur, des formes imaginaires ni des beautés idéales, mais réunir sur le même individu tout ce que la nature a de plus parfait et qu'elle n'offre que partiellement. » Vaine précaution. Cette synthèse restera malgré tout arbitraire; sa perfection dégénérera nécessairement en monotonie et la vie se retirera de ses formes conventionnelles. N'est-ce pas une trop chère rançon? Les Romains de David sont là qui répondent. Lacour, dans l'ensemble de son œuvre, plus sage ou moins hardi, a généralement évité cet écueil [2]; mais un trop grand nombre de ses élèves furent moins heureux, à commencer par Monvoisin.

La vérité, la conformité avec la nature étudiée dans la réalité,

1. « L'imitation est le moyen de l'art, elle n'en est pas le but. » Reynolds, *10e Discours*, p. 176 — et ailleurs *(2e Lettre au flâneur)*: « Il faut considérer que, si le mérite de la peinture ne consistait que dans cette espèce d'imitation, la peinture déchoirait de son rang et ne serait plus considérée comme un art libéral, frère de la poésie. »

2. Pas toujours cependant. Le *Cincinnatus* qu'il montre une main à sa charrue et se redressant majestueusement pour entendre l'envoyé de Rome est déclamatoire et faux. (Tableau appartenant à M. Abadie, de Bordeaux.)

Digitized by Google

et non pas seulement d'après un modèle arbitrairement posé, impriment au contraire à l'œuvre du peintre un charme qui ne passe pas, parce que la nature est éternelle. Lacour n'en convient-il pas, lorsqu'en analysant deux ouvrages de Ruysdaël, il s'épuise à louer « cette finesse de coloris et surtout cette *grande vérité* qui le rapproche si fort de la nature [1], vérité qui l'a fait placer au rang des plus grands peintres de « genre » (le paysage)? Seulement, il ne s'agit là que d'un paysagiste, et Lacour ayant loué Ruysdaël d'être sincère, reprochera à Rubens d'avoir trop fidèlement reproduit les formes inélégantes des opulentes Flamandes, parce que Rubens est peintre d'histoire. Et nous tenons bien ici, croyons-nous, le nœud de la question. En somme, Lacour ne pardonnait pas à Rubens d'avoir compromis la dignité de la peinture d'histoire, qui représentait dans la hiérarchie des genres l'aristocratie de l'art; à ses yeux, comme à ceux de toute l'école académique, Rubens avait dérogé en empruntant trop librement à la nature des types dont le réalisme encanaillait son pinceau.

Les aristocrates de l'académie prétendaient imposer, superposer à la nature le « beau style », qu'ils croyaient de bonne foi avoir découvert dans l'antique, oubliant que la Grèce eut avant tout le goût de la vie, qu'elle ne fut, à sa plus heureuse époque, ni guindée dans un héroïsme d'apparat, ni raidie sous l'effort d'une noblesse voulue. Ainsi arrivaient-ils à la conception étrange d'un « style » universel, unique, hors duquel il n'y eût point de beauté. Sans qu'ils s'en soient doutés, les théoriciens du XVIIIe siècle, en particulier, tournèrent le dos au génie libre et spontané de l'Hellade; leurs règles, leurs formules tendirent à renouveler, en le laïcisant, le principe des arts hiératiques, immuables de l'Égypte et de l'Assyrie.

C'est par le dessin surtout que règne le « style » [2]. Le

1. C'est cette grande vérité qui éclate dans le chef-d'œuvre de Lacour, la *Vue du Port et des Quais de Bordeaux*, et qui lui assigne une place à part dans les œuvres de cette époque, 1800-1810.

2. Il y a en réalité autant de styles que de peintres originaux. Il y a en outre un style propre à chaque période, à chaque race, à chaque école. Il n'y a donc pas « le style », mais des styles. Cette conception erronée se retrouve encore, au XIXe siècle, chez Viollet-le-Duc et Charles Blanc, qui confondent le style et la beauté qui est une. « De même qu'il n'y a que l'art, écrit Viollet, il n'y a que le style. »

Digitized by Google

sentiment, la notion de ce style, c'est le bon goût. D'où cette conclusion, ingénieuse et logique, que le dessin spécialement a la vertu de développer le bon goût en peinture. « Le *dessein* a bien plus de part qu'on ne pense à ce qu'on appelle le bon goût en peinture; cette observation, que personne n'a encore faite, pourrait fournir matière à un petit ouvrage qui peut-être ne serait pas inutile à l'art. On y verrait l'école de Raphaël si célèbre par son beau *dessein* concevoir aussi dans l'exécution de ses tableaux le style le plus élevé et le goût le plus parfait; l'école des Carrache offrirait encore une preuve de ce que j'avance : le *dessein* de ces grands maîtres porte un caractère de grandiose qu'ils ont donné à leurs conceptions comme au goût qui *reigne* dans leurs ouvrages... Je crois donc pouvoir conclure que la correction du *dessein* est un acheminement au bon goût, soit que l'œil habitué au choix des belles formes d'une figure, guidé par un tact sûr et harmonieux, cherche à leur associer des formes aimables dans tous les objets qui concourent à la composition d'un tableau, ou qu'il y ait une si grande analogie entre tout ce qui est parfait dans la nature que l'étude raisonnée de la structure et des belles formes du corps humain suffise pour donner le sentiment de tout ce qui est beau sous quelque rapport qu'il se présente. » Dessinons, dessinons sans cesse, surtout le corps humain, voilà le principe essentiel de Lacour.

A l'étude du dessin il veut qu'on joigne celle de l'anatomie, qui en est le complément nécessaire. « Les lois de la pondération, cette science de l'équilibre des corps, si essentielle à la peinture, est entièrement basée pour cet art sur les connaissances anatomiques... Comment établir les justes mouvements des corps conformément aux lois de la physique, si vous n'avez aucune idée de leur *méchanisme?* » Vainement objectera-t-on qu'on n'a que faire d'étudier le squelette ou l'« écorché », puisqu'on n'a que des surfaces, des apparences à reproduire et que le modèle suffit à nous les indiquer. Car le modèle ne peut remplacer la science de l'anatomie : le modèle, « eût-il même le sentiment de la figure que vous voulez dessiner, ne pourra vous offrir que quelques minutes

Digitized by Google

la vérité que vous cherchez ». Enfin, l'étude de l'anatomie formera votre goût en vous donnant « la connaissance de ce qui constitue les belles formes de corps humain ». Ainsi secondé par l'anatomie, le dessin sera le meilleur éducateur du peintre.

On peut noter ici — la remarque n'est pas sans intérêt — que Lacour, avant Ingres, avant Ch. Blanc, avait décrété la suprématie du dessin dans le domaine de l'art[1]. Mais il faut surtout insister sur cette vue, originale à l'époque de Lacour, et toujours juste, que les divers styles s'expriment presque exclusivement par le dessin, c'est-à-dire le rythme des lignes et l'équilibre variable des masses qu'elles déterminent. La couleur est un élément moins abstrait, elle parle aux sens plus qu'à la pensée; c'est par le dessin que se traduisent les habitudes de l'esprit et les démarches ordinaires de la pensée. La couleur dépend beaucoup de l'objet et l'objet est en quelque sorte la partie extérieure à l'art dans le tableau; au contraire, le dessin affirme l'unité du sujet qui voit, qui pense et qui crée. Enfin, Lacour explique par une conception assez juste la vertu éducatrice du dessin, du dessin d'après le modèle humain, en l'attribuant à ce fait que le prototype de l'harmonie parmi les créations de la nature, la forme qui satisfait le mieux les instincts esthétiques de l'homme, c'est l'homme même. Ce principe sert de fondement aux poésies, aux religions anthropomorphiques, et nous le retrouvons encore dans les lois de la composition artistique, qui, plus ou moins, mais toujours à quelque degré, expriment les nécessités d'équilibre et de symétrie dont nous trouvons le modèle générateur dans le corps humain. Donc, le dessin dégage le style, autrement dit, la façon propre à l'artiste de comprendre et d'imaginer; il est l'élément intellectuel et personnel dans l'œuvre d'art. Lacour a dix fois raison sur ce point. Et cette vérité est d'une autre portée que le mot célèbre et insignifiant : « Le dessin est la probité de l'art. »

Mais ce que Lacour n'a pas vu ou qu'il a négligé de dire,

1. Rappelons à ce propos que Lacour fut le maître de Briant, dont Ingres reçut les leçons.

Digitized by Google

c'est que le dessin n'est pas voué seulement à la reproduction du corps de l'homme, que les animaux et les végétaux ont leur rythme aussi et une personnalité que la ligne est capable de dégager. L'école des paysagistes français n'existait pas encore, Corot ni Rousseau, Troyon ni Daubigny. Mais la nature hors de l'homme a son mouvement, ses formes, son architecture, son eurythmie, et ce ne sont pas ceux du corps humain. La nature, ainsi conçue, opposée à l'humanité, du moins distincte d'elle, ne révèle le secret ni les richesses de sa vie intérieure qu'à des amants passionnés, à ceux qui s'initient aux formes vivantes des arbres, des ciels et des eaux, loin de l'atelier et du modèle qui fait semblant de vivre. Que cela ait plus ou moins échappé à Lacour, toujours lui reste-t-il le grand mérite d'avoir reconnu et marqué avec une forte netteté la valeur éducative et la vertu sociale du dessin.

Il a vu aussi, et non moins nettement, que l'art ou plutôt le style d'un art appartient moins à un homme qu'à un groupe, à une école. Il a compris qu'un homme, à part des exceptions infiniment rares, — celles des génies supérieurs, — est façonné par son milieu, dont il reproduit souvent, à son insu, les manières de sentir et de penser, et qu'en s'exprimant lui-même, en littérature ou en art, il n'est que l'écho d'une collectivité; que c'est d'ailleurs rapetisser l'art, en réduire la portée à un cercle ridiculement étroit, que d'y voir l'expression d'un tempérament d'artiste, et rien au delà; qu'enfin, cette endosmose par laquelle l'esprit de la race pénètre l'esprit du poète ou de l'artiste, ne diminue ni l'un ni l'autre. Si l'artiste médiocre ne prend dans son groupe que ce qu'il a de médiocre, de vulgaire et de superficiel, l'artiste digne de ce nom, tout en se conformant au type idéal conçu par ses maîtres, en exprimera avec une force originale toute l'essence et toute la beauté. On peut pousser plus loin dans cette voie et dire ceci : L'une des raisons de la supériorité des écoles d'autrefois est que l'élan de l'individu vers le beau était soutenu par l'effort commun; que le groupe formait l'individu à son image, lui imposait l'empreinte des idées, des goûts de « sa tribu », lui épargnant ainsi l'épreuve douloureuse et généra-

Digitized by Google

lement stérile de l'initiative solitaire. Un trésor d'expériences et de disciplines héréditaires muées en traditions entraînaient l'action individuelle dans le mouvement général et avec la certitude lui donnaient la joie. Hors de son groupe, au contraire, l'artiste, comme déraciné, n'a rien où s'attacher. Tout pour lui est à apprendre, tout à créer. Tâche impossible — *ars longa, vita brevis*, — le téméraire qui tente l'aventure s'y brise. Même s'il est dans la vraie voie, presque toujours il succombe sans atteindre le but. Isolé, que pourra l'homme, l'animal essentiellement « politique », le parvenu de la solidarité, sinon prouver son impuissance?

Voilà pourquoi, pour quelle raison profonde le dessin et la composition ne sont pas affaires d'improvisation, mais qu'il y faut « des maîtres », et plus encore la coopération du génie d'un peuple. A défaut de cette coopération, les maîtres eux-mêmes seraient impuissants à créer un style nouveau; témoin la tentative de Vien, demeurée caduque et vaine en dépit de l'effort exaspéré de David, parce qu'elle n'allait pas dans le sens de la vie ni des aspirations d'un peuple. Pour que s'élabore par l'effort des artistes un nouveau style, et qui dure, il y faut la coopération des grands mouvements qui déterminent à certaines heures l'orientation générale d'une société en créant des manières nouvelles d'imaginer, il faut que l'artiste travaille de concert, pour l'éclosion de ce style, avec le milieu social. Et c'est aussi de l'absence de ce concert que vient l'impuissance de l'art contemporain à nous doter d'un style, d'une école nationale.

Quoi que pense Lacour de cette influence, si nécessaire ici, du milieu social, il est pourtant une brèche par où l'individualisme a pénétré dans sa doctrine. Le paysage, à la vérité, n'est pour lui qu'un genre secondaire, en dépit de la place qu'il s'y est faite; mais enfin, comme paysagiste, il paraît s'être dégagé en quelque mesure du joug académique.

L'art du paysage, en France tout au moins, continue, jusqu'à l'époque où mourut Lacour, la grande tradition du Poussin, vouée toujours à l'idéalisme, au symbole, ou celle de Gelée qui le confine dans l'emphase décorative. La première tradi-

Digitized by Google

tion est poussée jusqu'à la sécheresse abstraite sous l'influence de Vien et de David. La seconde tourne de plus en plus à la convention : dans cette nature factice, ce sont invariablement les mêmes sites, le même harmonieux équilibre de plans d'ombre et de lumière marqué, en avant, de masses compactes et robustes; le même lac, la même rivière y baignent les colonnades du même temple en ruine. Là dedans se promènent, non des hommes et des femmes de tel pays ou de telle province, mais des bergers et des nymphes, qui y rencontrent des « buissons » au lieu de noyers, de peupliers ou d'acacias, des « fabriques » au lieu de maisons et d'étables. Et le tableau est décoratif, monotone et faux. — Valenciennes trouvera encore trop de réel dans ces décors vides. Pour l'artiste, nous disent ses théories[1], l'intérêt artistique ne saurait s'attacher à ce que tout le monde voit, touche, connaît, il faut que le peintre, s'il veut émouvoir, frappe l'imagination et parle à l'esprit. Bref, le paysagiste doit cacher sous d'aimables fictions la stérilité ou l'insignifiance de la nature : à ce prix il pourra s'élever au niveau des grands artistes.

Lacour échappa, heureusement, à cette désastreuse discipline. S'il a aimé les allégories, du moins sont-elles absentes de ses paysages. « La composition du paysage, dit-il, dépend absolument du goût et du caprice de l'artiste; la disposition pourrait même n'en être pas heureuse et le tableau devenir précieux par la manière dont les détails seraient rendus. » Il considère encore que « le mérite du paysagiste est dans la précision des détails et dans la couleur bien plus que dans la composition »[2]. Retenons ces formules : Lacour s'y montrera fidèle dans presque tous ses tableaux de paysage, dans la *Bénédiction des bestiaux*, et encore vingt ans plus tard, quand il peindra la *Vue du port et des quais de Bordeaux*. La préci-

1. Valenciennes, *Traité de perspective et de l'art du paysage*, Paris, 1800. On sait qu'après avoir reçu les leçons de Doyen il était allé en Italie étudier surtout les œuvres de Poussin et de Claude Lorrain et qu'il fonda, à son retour en France, une école qui fut célèbre, d'où sortirent Bertin et d'autres peintres de paysages renommés de leur temps.

2. Rapport fait au nom de la commission composée de Mayol, Vernet aîné, Deschamps, Delacour, et nommée par l'Académie de Peinture pour examiner les esquisses de paysage de M. Bouquier, qui d'ailleurs ne fut point admis. *(Archives de l'Académie de Peinture.)*

Digitized by Google

sion des détails sera poussée, dans ce dernier tableau, jusqu'à la minutie, et l'agrément de la couleur sera l'attrait dominant dans cette grande page lumineuse où la nature se montre en sa réalité, s'étant suffi à elle-même pour la création d'un chef-d'œuvre, du chef-d'œuvre de Lacour.

Telles nous sont apparues, dans leurs lignes générales, les idées esthétiques de Lacour et ses théories sur l'art. Autant que son œuvre peint, dessiné et gravé, dont elles sont le type abstrait, la formule exacte, elles placent et localisent dans l'histoire de l'art l'artiste bordelais. Encore est-il vrai que l'influence du milieu, du *costume*, ont atténué souvent les rigueurs du dogme, et incliné son pinceau ou son crayon vers les aimables lignes arrondies, les jolies colorations claires et tendres, de grâce légère, que le XVIIIe siècle idolâtra dans Watteau, Lancret, Pater, Boucher, dans Van Loo et Fragonard.

Cette concession faite comme malgré lui, croyons-nous, au goût de son temps n'empêche pas que son effort conscient et réfléchi n'ait toujours tendu plus haut et plus loin, vers un idéal de vérité générale, de simplicité, de noblesse et de grandeur, où la nature et l'antique avaient part presque égale. Une grande logique de pensée, un goût naturel développé encore par la culture et l'expérience, le portaient vers un art classique, aristocratique, qui visait aux sommets du Beau. Cette esthétique, devenue la sienne par la force des convictions et par la méditation, n'est autre, en somme, que celle de l'école classique française, née de la Renaissance italienne, fondée par Poussin et Le Brun, ravivée après l'éclipse de la Régence par Vien et David.

Pour résumer, on pourrait dire de P. Lacour que si par le sentiment il est surtout du XVIIIe siècle, il reste par la pensée et par la doctrine un contemporain de Raphaël, de Le Brun, aussi bien que de Vien et de David, et que si parmi ces diverses influences il en est une qui domine et résume les autres, c'est l'influence de l'école romaine.

J. LÉONARD-CHALAGNAC.

Digitized by Google

GABRIELE D'ANNUNZIO

POÈTE NATIONAL[1]

Le mois de mai 1915 aura été, pour l'Italie et pour les alliés, le mois de G. d'Annunzio; il y a même eu plus particulièrement une semaine, celle qui s'est écoulée entre la démission du cabinet Salandra et la réunion des Chambres, du 12 au 20, que les journaux de là-bas ont appelée « la settimana dannunziana ». Rentré tout exprès d'un long séjour en France, le poète avait prononcé, le 5 mai, à Quarto, aux portes de Gênes, un discours retentissant pour l'inauguration du monument à Garibaldi, devant le rocher historique qui avait vu, cinquante-cinq ans plus tôt, les Mille compagnons du héros ligure s'embarquer pour la conquête de la Sicile; on apprit alors son brusque départ pour Rome. Renonçant à voir d'abord sa ville natale de Pescara, et sa famille qui l'attendait, il estima qu'un danger pressant, un devoir supérieur, l'appelaient dans la capitale. Les intrigues de l'ambassadeur allemand et la connivence d'un ancien ministre, dont les amis et les clients constituaient la majorité des deux Chambres, réveillaient toutes les espérances des neutralistes et des partisans de l'Allemagne. L'opinion publique, habilement orientée depuis plusieurs mois vers une intervention aux côtés de l'Angleterre et de la France, était déçue, agitée, inquiète; le geste de démission du président du conseil semblait tout remettre en question. Sans doute, on avait confiance dans le roi; mais les graves parlementaires, dont le souverain écoutait les consultations, étaient-ils à même de lui dépeindre l'état véritable des esprits? Le plus simple n'était-il pas, pour le peuple, de manifester

1. Cet article a paru dans la *Revue Pédagogique* du mois de juillet 1915; nous adressons nos remerciements à la Rédaction de cette revue qui nous a autorisés à le reproduire ici. (N. d. l. R.)

Digitized by Google

lui-même son sentiment? On manifesta donc, avec vigueur, d'un bout à l'autre de la péninsule, de Milan à Palerme, et G. d'Annunzio vint mettre son verbe puissant au service des manifestations romaines. Il se prodigua. Il prononça des discours fort étudiés; il eut des improvisations plus heureuses encore, et il sut trouver, notamment au Capitole, l'image et le geste qui, à cette heure et dans ce lieu, étaient les plus propres à faire passer un grand frisson sur la foule : il rendit sensible à tous l'âme palpitante de Rome, sa destinée fatale et sa volonté impérieuse. Le cabinet Salandra fut rappelé sans modification. C'était la guerre.

N'allons pas jusqu'à dire que cette solution était l'œuvre de G. d'Annunzio; mais il l'avait certainement facilitée. Tous ceux qui ont tant soit peu vécu de la vie italienne, sous le régime aboli de la triple alliance, savent que, malgré nos défauts et nos erreurs, perfidement exploités, la France avait toujours conservé de vives sympathies en Italie; mais ces sympathies étaient, pour ainsi dire, stagnantes, entièrement inefficaces au point de vue politique. Pour un oui, pour un non, on y acclamait la France et l'on y sifflait l'Autriche; parfois même — je l'ai constaté encore en septembre 1913 — ces explosions imprévues du sentiment public se produisaient à la barbe d'un représentant du gouvernement, et celui-ci protestait seulement pour la forme, car cela tirait si peu à conséquence!

L'Allemagne, par la haute finance, tenait la politique; par le savant réseau de son commerce, elle circonvenait la bourgeoisie; elle était sûre des doctrinaires du socialisme aussi bien que des partis de réaction. Dans son réalisme hautain, elle dédaignait l'expression intermittente d'une sentimentalité traditionnelle, qu'elle jugeait peu dangereuse. Cependant, depuis l'origine du conflit européen, ce sentiment latin était devenu plus conscient et plus actif : c'est lui qui avait fait applaudir unanimement, au début d'août, la déclaration de la neutralité italienne, lui que maints publicistes, hommes politiques et savants travaillaient inlassablement à cultiver et à préciser; et c'est lui, en fin de compte, qui allait déjouer

Digitized by Google

toutes les intrigues louches, faire trébucher les équilibristes trop ingénieux et balayer les intrus. Mais pour que cette adhésion à la cause de la France, pour que cette sympathie profonde, d'ailleurs obscure et jusqu'alors inopérante, acquît toute sa force, pour que se manifestât son identité avec les intérêts les plus certains de l'Italie et de la latinité, pour qu'apparût à tous cette vérité lumineuse que la nation italienne, issue des révolutions, ne pourrait pas ne pas coopérer avec les nations démocratiques dans leur lutte contre les puissances de domination militaire et policière, il était utile, surtout auprès d'un peuple imaginatif et sensible à la beauté de l'expression, que la voix d'un poète donnât une forme concrète à toutes ces réalités psychologiques, dont on s'était trop longtemps désintéressé. G. d'Annunzio a été ce poète, et il a fait entendre des accents irrésistibles.

Beaucoup en ont été surpris, plusieurs peut-être scandalisés. Comment cet esthète, ce voluptueux, curieux de sensations rares et souvent perverses, tout occupé à traduire avec une inépuisable richesse d'images les moindres aspects de son rêve, d'un rêve implacablement égoïste, s'élevait-il tout à coup à la considération des plus hauts intérêts nationaux? Passait-il résolument de l'art à l'action? Était-ce un nouveau d'Annunzio qui se révélait, ou bien ce puissant évocateur d'images n'avait-il trouvé dans la crise tragique que traverse l'Europe qu'une splendide occasion de déployer les infinies ressources de son verbe prestigieux? Ce doute mérite d'être éclairci, encore que le résultat soit, pratiquement, le même. Par son dernier geste, dont la portée ne saurait être diminuée, G. d'Annunzio s'est acquis des titres imprescriptibles à la reconnaissance de tous ceux qui luttent pour le droit des nations : il est bon de le proclamer dès l'abord, afin d'enlever toute apparence de dénigrement à l'enquête impartiale que je voudrais esquisser.

***

Il est certain que les œuvres de G. d'Annunzio, celles du moins qui ont été le plus lues hors d'Italie, ne préparaient pas

Digitized by Google

l'opinion européenne à voir en lui un poète national, un interprète et un guide de la conscience de son peuple. Ni l'*Enfant de volupté*, ni l'*Intrus*, ni le *Triomphe de la mort*, ni même le *Feu*, les romans qui ont rapidement fondé sa réputation en France, ne peuvent passer pour avoir été inspirés par la moindre préoccupation de propagande politique ou simplement morale. Les Italiens, qui y ont applaudi avec plus de réserve que nous, ont relevé avec indignation une phrase du *Piacere* (*Enfant de volupté*, 1889) où l'auteur parlait sur un ton d'outrageant dédain des soldats qui avaient été se faire tuer en Abyssinie, à Dogali (1887); c'était là un défi caractérisé au sentiment public, lorsque l'Italie pleurait et honorait dignement les braves qui avaient vendu chèrement leur vie aux hordes de Ras Alula. Les plus heureux essais dramatiques de d'Annunzio, de la *Ville Morte* et de la *Gioconda* à la *Françoise de Rimini* et à la *Fille de Jorio*, ont tout aussi peu de signification patriotique; et ce ne sont pas ses plus récentes manifestations scéniques, réservées à un théâtre parisien et à une interprète russe, qui nous invitent à rectifier cette observation. Seule la *Nave*, peu représentée d'ailleurs, même dans sa nouveauté, relève d'une inspiration nationaliste, sur laquelle il va falloir insister tout à l'heure.

Avec *Francesca* et la *Figlia di Jorio*, ce sont ses poésies, moins aisément accessibles à des lecteurs étrangers, qui ont valu à d'Annunzio, auprès de ses compatriotes, ses plus grands succès. Dès 1880, quand, à peine âgé de dix-sept ans, il eut publié son premier recueil de vers, *Primo vere*, un universitaire distingué, poète délicat lui-même, Giuseppe Chiarini, signala au public les dons exceptionnels de ce lycéen, tout en joignant à l'éloge quelques sérieux avis, dont il ne fut tenu aucun compte. Les poèmes qui suivirent ne passèrent pas tous inaperçus; mais l'événement le plus mémorable fut, en 1903, la publication de deux volumes de *Laudi*, et particulièrement du premier, intitulé *Laus vitae* : les critiques italiens, d'une voix à peu près unanime, proclamèrent l'apparition d'un chef-d'œuvre, car il s'agissait de l'expression poétique la plus directe et la plus complète du tempérament

Digitized by Google

même de l'auteur; comme l'inspiration, la forme en est essentiellement personnelle. On n'en peut comparer le rythme, l'harmonie et l'éclat qu'à un torrent impétueux, irrésistible : on ne se lasse pas de contempler ses bonds prodigieux et d'observer les jeux de lumière, constamment renouvelés, que produisent tour à tour les tourbillons d'où jaillissent l'écume et les gouttelettes irisées, ou, au contraire, les répits soudains, dans un lit subitement élargi, où la transparence de la surface laisse voir un fond curieusement nuancé.

C'est une poésie copieuse, un peu fatigante à la longue, réellement forte. En huit mille quatre cents vers, G. d'Annunzio a écrit son autobiographie spirituelle; il a réussi, comme il se l'était promis, sous le nom d'un de ses héros, à « concentrer la pure essence de son esprit et à reproduire la vision la plus profonde de son univers dans une suprême œuvre d'art ». Et cette œuvre est vraiment grande; l'auteur a cru pouvoir écrire que « depuis la *Divine Comédie*, c'est le seul poème de vie totale, véritable représentation d'Ame et de Corps, qui ait paru en Italie ». Par son exagération même, ce jugement éclaire d'un jour curieux la psychologie du poète; mais les réserves par lesquelles la critique a pris soin, comme elle le devait, de le réduire à sa portée véritable, confirment, en fin de compte, l'importance exceptionnelle de cette improvisation superbe, tumultueuse et puissante. Cependant, par sa conception même, aussi bien que par ses divers épisodes, c'est encore une œuvre purement lyrique, qui n'exprime rien d'extérieur au « moi » du poète. Or, à beaucoup de très honnêtes gens, ce moi a semblé haïssable, et la place prépondérante, presque exclusive, qu'il occupe dans toute l'œuvre de d'Annunzio, a certainement contribué, pour une large part, à soulever les querelles passionnées dont l'œuvre de ce grand artiste a été l'objet depuis une trentaine d'années.

Car, depuis trente ans, le « cas d'Annunzio » a dominé toute la littérature italienne : aux fervents adorateurs se sont opposés les détracteurs acharnés; dans cette lutte ardente, il n'y a guère eu de neutres que les illettrés, et il faut reconnaître qu'au début les détracteurs étaient la majorité. Pourquoi

Digitized by Google

le nier ? L'œuvre de d'Annunzio a fait scandale, et ce scandale était dans son programme. La pièce intitulée *L'Ora Satanica* qui, dès 1880, provoquait la semonce de G. Chiarini, renfermait justement un des thèmes préférés du jeune poète, celui qu'il a repris sous le plus de formes. La plupart de ses œuvres pourraient être caractérisées par le vers qu'il applique à sa *Francesca*, « un poème de sang et de luxure ». Il a heurté de front, violemment, beaucoup de susceptibilités légitimes, qu'il n'a honorées que de son mépris, et qui se sont naturellement cabrées. Son « surhomme », son « héros » aime à se proclamer supérieur à toute loi morale; à quoi on a objecté qu'il est en réalité au-dessous de la loi morale, puisqu'il ne dépasse pas le niveau de la pure sensation; et la vérité est qu'il reste en dehors de toute morale.

D'autres griefs, encore plus étrangers à l'art, ont été soulevés contre le poète, je veux dire la réclame indiscrète qui, pendant un temps, entretenait quotidiennement les contemporains du surhomme de ses moindres aventures, sentimentales ou autres, de ses chiens, de ses chevaux, ou de la coupe de son dernier complet. Dans ses œuvres les plus réussies, on regrettait de relever des allusions indélicates à des épisodes rendus publics de sa vie privée. Non content de produire en abondance poèmes, romans, drames, il étonnait ou mystifiait le monde par l'annonce de tous les volumes qu'il préparait; si bien que l'on a pu composer une piquante bibliographie des œuvres de G. d'Annunzio qui n'ont jamais été écrites.

Que cette personnalité pèche par une certaine intempérance et que de très braves gens en aient été excédés, qu'ils l'aient jugée encombrante, et même un peu décadente, il ne faut pas trop s'en étonner. Mais que valent ces griefs en face de l'incontestable puissance créatrice du poète? Les critiques ont patiemment énuméré tout ce qui manque à son inspiration, et cela peut se résumer en une brève remarque : le monde extérieur l'intéresse uniquement par rapport aux sensations agréables, rares ou fortes, qu'il en reçoit. La pitié lui fait donc entièrement défaut, car la douleur d'autrui ne lui inspire qu'une froide curiosité — et avec la pitié le sens du

Digitized by Google

comique, la perception du ridicule, car son moi se projette toujours sur la réalité, et la transfigure. Mais qu'importe? Le poète doit-il donc être une personnalité complète, universelle et parfaite? Faut-il être à la fois Dante et Molière? Ne suffit-il pas que, dans un domaine, fût-il restreint, de l'activité intellectuelle, ses conceptions et ses moyens d'expression s'élèvent très haut au-dessus de la moyenne de l'humanité?

Une forte personnalité, ainsi comprise, ne saurait être contestée à G. d'Annunzio; il la possède comme homme, avec sa conception de la vie très particulière, très hardie, inquiétante si l'on veut, mais claire et pleine de surprises; il la possède aussi comme artiste, par son aptitude exceptionnelle à communiquer ses sensations et à évoquer les images gravées ou écloses dans son cerveau. Il excelle à donner la vie — non pas, sauf exceptions, aux personnages de ses drames, car il faudrait pour cela s'oublier soi-même davantage — mais à la peinture des états d'âme qui se rattachent à sa propre psychologie, et encore à la description des paysages et des scènes qui exaltent son imagination ou aiguisent sa sensibilité. Il est vraiment alors, selon l'heureuse expression qu'il applique à l'un de ses héros, l'« animatore », celui qui anime tout ce qu'il touche; et l'on comprend comment, dans une œuvre exactement conçue suivant ce programme — telle la *Laus Vitae* —, il ait pu atteindre la perfection de son art.

Rien ne fait mieux ressortir l'originalité véritable du poète que l'examen des emprunts nombreux dont il est redevable à une longue série d'écrivains. Car G. d'Annunzio a beaucoup lu; c'est un érudit; je le soupçonne d'avoir fait des fiches, et ses critiques n'ont pas manqué de dénoncer ses plagiats : il n'a pas seulement « pillé » les anciens Grecs et les Italiens les plus modernes, mais encore les Français (Baudelaire, Verlaine, Maupassant, Barrès...), les Anglais (Shelley, O. Wilde), les Allemands (Nietzsche), les Russes (Dostoïewski, Tolstoï); et cependant ce qu'il a tiré d'eux a une physionomie propre, qui ne ressemble qu'à d'Annunzio. Sa *Francesca* n'est, en maintes scènes, qu'une marqueterie, où l'on peut distin-

Digitized by Google

guer des fragments de vieilles chroniques et de chants populaires, des épisodes et des propos extraits de Boccace ou de Sacchetti, etc...; puis, lorsqu'on relit la page où l'on a reconnu un labeur si ingénieux et si patient, on est émerveillé de son tour aisé, naturel, nouveau : cela vit et pétille, comme si l'inspiration avait jailli spontanément de la fantaisie du poète. Cette merveilleuse faculté d'assimilation n'est-elle pas l'indice certain d'une force « animatrice » tout à fait exceptionnelle ?

Il me souvient d'avoir un jour, vers 1907, scandalisé une Italienne, femme d'ailleurs fort cultivée et d'esprit distingué, mais qui n'aimait pas d'Annunzio, en déclarant qu'un talent comme celui-là représentait une force au sein de la jeune nation italienne. Ce n'est pas sans une certaine satisfaction que j'évoque aujourd'hui ce souvenir, au moment où cette force s'est solennellement affirmée pour le salut et l'honneur de la latinité.

***

Tel nous apparaît d'Annunzio d'après ses œuvres les plus célèbres et les plus caractéristiques. Il reste à dire qu'à travers sa très abondante production on discerne, d'une façon presque ininterrompue, une veine d'inspiration patriotique, depuis l'opuscule publié en 1888 sous le titre l'*Armata d'Italia*, jusqu'à la *Nave* (1908) et au quatrième livre des *Laudi :* « La Canzone della gesta d'Oltremare » (1912). Avant la guerre actuelle, on conçoit que des critiques peu portés à la bienveillance n'aient pas pris cette veine très au sérieux, d'abord à cause de sa ténuité même, et aussi en raison de la valeur artistique, réellement inférieure, des œuvres qui en dérivaient : on se refusait à y reconnaître le vrai d'Annunzio; on lui reprochait un nationalisme de dilettante dépourvu de toute sincérité. Comment croire, en effet, à une foi patriotique profonde chez cet adepte de l'individualisme le plus antisocial ? Sans doute, la guerre ne lui apparaissait que comme une nouvelle source de beauté et de jouissance, étant un spectacle de violence

Digitized by Google

déchaînée, une débauche de sang versé, un jardin des supplices, une occasion unique pour le héros rêvé de développer ses facultés de destruction et de domination.

Ce soupçon trouvait quelque appui dans l'équipée parlementaire de G. d'Annunzio. En 1897, il fut candidat à la députation, et élu, dans la circonscription d'Ortona (province de Chieti). Or, l'inconstance de ses principes déconcerta un peu ses collègues et le public, lorsque, après avoir siégé à l'extrême droite, il alla, un beau jour, s'asseoir parmi les révolutionnaires de l'extrême gauche. La façon dont il expliqua cette surprenante volte-face avait elle-même quelque chose d'inquiétant : « Je ne partage pas les idées de mes nouveaux amis, écrivit-il, mais je m'associe à leur effort de destruction. » Et il insistait : « parmi les entreprises viriles, j'admire surtout celle de l'homme qui brise la loi imposée par un autre, pour établir sa propre loi, » et il rappelait que tous ses héros — c'est-à-dire lui-même — professent « la plus pure anarchie intellectuelle ». Il faut donc reconnaître que si ses contemporains n'ont pas fait plus de fond sur la conscience politique du romancier-poète, nul n'en est plus responsable que lui-même : il a pris plaisir à semer les doutes les plus graves sur sa sincérité.

Depuis sa propagande en faveur de l'intervention de l'Italie dans la guerre européenne, pareils doutes ne sont plus permis. Du terrain de la rhétorique, qui autorise toutes les fantaisies, d'Annunzio est passé sur celui de l'action, et d'une action nationale qui n'admet plus les entrechats trop ingénieux. « La parole du poète communiquée à la foule, a-t-il dit, est un acte, comme le geste du héros. » En accomplissant cet acte, en exécutant ce geste avec l'ampleur que comportait le cadre solennel de Quarto ou du Capitole, en faisant vibrer jusqu'au fond de son être la foule ligure, la foule romaine, et, de proche en proche, tout le peuple d'Italie, d'Annunzio a communié avec ce peuple dans sa foi séculaire, et il a incarné ses plus hautes aspirations. Tant pis pour ceux qui ne sauraient voir ici qu'un nouveau cabotinage; ils montreraient une bien médiocre intelligence de la crise que traverse

Digitized by Google

l'Europe et de ses répercussions dans les idées et les sentiments de chaque individu. Est-il donc si difficile d'admettre qu'un nouveau d'Annunzio nous est révélé?

Pas tout à fait aussi nouveau pourtant qu'on pourrait le croire. Il faut penser ici, non pas à une évolution progressive ni à une conversion subite du poète, mais à l'épanouissement, inattendu si l'on veut, d'un sentiment inné en lui, enraciné au plus profond de sa nature d'Italien, et représenté dans son œuvre par cette veine ténue d'inspiration patriotique dont je parlais tout à l'heure. Ce sentiment a été d'abord refoulé, mais non atrophié, par une autre disposition, prédominante, de sa personnalité, par ce penchant à un individualisme outrancier, que favorisèrent son séjour prolongé, au sortir de l'adolescence, dans les milieux littéraires et mondains — ou demi-mondains — de Rome, et ses premiers succès; il ne fallait qu'une occasion favorable pour permettre à cet autre sentiment, à cet instinct primitif, de réapparaître et de s'affirmer, je veux dire à son attachement à la terre natale, ou plutôt à la mer natale. Pescara est située sur la frange maritime de l'Abruzze, au bord de l'Adriatique, où s'élève aussi cette ville d'Ortona que d'Annunzio a représentée au Parlement italien. Ayant fait ses études près de Florence, berceau de la Renaissance, il se trouve avoir eu deux « petites patries » : à la Toscane il doit son culte du beau dans l'art; mais c'est dans le paysage de l'Abruzze qu'il a puisé l'amour de la nature, et ce paysage, pour lui, est surtout caractérisé par la mer. La mer avec son infini miroitement, les nuances perpétuellement changeantes de ses flots, les jeux d'ombre et de lumière que produit le passage des nuées dans le ciel aux diverses heures du jour, est la grande ensorceleuse, dont le jeune poète n'a jamais pu rassasier ses regards; elle est aussi la grande excitatrice de l'imagination, car elle invite constamment à s'embarquer pour se lancer à la découverte de mondes inconnus, au delà de la courbe sans cesse reculée de l'horizon; et la dure vie des marins éveille le goût des aventures périlleuses et lointaines. Cet amour de la mer éclate dans toutes les parties de l'œuvre de G. d'Annunzio, depuis le *Canto novo* (1882)

Digitized by Google

jusqu'aux *Laudi* (1901-1912), et il se confond avec l'amour de l'Italie, car l'Italie est une nation de laboureurs et de marins, mais elle est surtout grande sur mer :

O mare, o gloria, o forza d'Italia !

Pour elle, naviguer est une nécessité plus urgente encore que de vivre : « Navigare necesse est; vivere non est necesse, » telle est la devise qu'il a inscrite au frontispice des *Laudi;* et une voix d'oracle, dans la *Nave*, répond à la question angoissée des fugitifs établis sur les îlots boueux de la lagune pour échapper aux barbares : « Où donc placerons-nous notre patrie ? — *Su la Nave!* » La vraie citadelle de ce peuple est la nef qui sillonne les mers.

Ainsi s'expliquent l'attrait particulier que Venise a exercé sur l'imagination de d'Annunzio, et l'intérêt tout spécial qu'il a constamment porté à la guerre maritime. On peut supposer que la première vision belliqueuse qui se soit présentée à son imagination fut celle d'un combat naval : « Ils lanceront une torpille, ils en lanceront deux, et nulle joie humaine n'égalera la leur lorsqu'ils pourront voir le monstrueux cuirassé ennemi s'incliner sur un côté, dresser vers le ciel les gueules inutiles de ses gros canons, et brusquement disparaître, avec ses tourelles et ses batteries, en un remous démesuré! » Ces lignes sont tirées de sa brochure de 1888, écrite à propos de l'administration de la marine sous le ministre Brin. La même inspiration reparaît dans les *Odi Navali* (1891-1893), notamment dans la pièce intitulée : « A una torpediniera nell'Adriatico », et elle trouve son complet épanouissement dans la *Canzone della gesta d'oltremare*, composée sous l'impression directe de l'expédition de Libye.

Si maintenant un lecteur avait la naïveté de se demander quel est donc l'ennemi qu'a en vue ce partisan résolu de la puissance navale de l'Italie, il n'aurait qu'à regarder une carte de l'Adriatique : il pourrait voir, en face des côtes, droites et plates, d'Italie, sans un seul port abrité et profond, le « nid de vipères » de l'archipel dalmate, en avant duquel se détache l'île de Lissa, qui fut témoin, en 1866, de la défaite honorable,

Digitized by Google

héroïque même en certains épisodes, infligée par l'amiral autrichien Tegethoff à la flotte italienne; plus au nord, face au delta du Pô, il remarquerait le grand port militaire de Pola, creusé à la pointe de l'éperon rocheux de l'Istrie, et plus haut encore, au fond de son beau golfe, face à Venise, la ville italienne de Trieste, où les Austro-Allemands se sont appliqués à concentrer tout le commerce de l'Adriatique vers l'Europe centrale. Chacun de ces détails hante la pensée du poète, et dans les *Odes navales*, notamment, il faut relire les pièces consacrées à la mort de l'amiral Saint-Bon, ministre de la marine, qui avait été un des héros de Lissa.

L'irrédentisme de d'Annunzio n'est donc pas une simple attitude, une pose, comme les malveillants ont pu le dire : il est la conséquence logique et nécessaire de sa tendresse particulière pour l'Adriatique et du souci constant qu'il a eu de voir l'Italie affirmer sa puissance sur mer. L'ennemi héréditaire de son pays n'a pas cessé d'être, à ses yeux, l'empereur François-Joseph, auquel la première rédaction de sa *Canzone dei Dardanelli* consacrait cinq tercets particulièrement cinglants. La censure ne crut pas pouvoir les laisser passer, et l'édition qui fut mise en vente porte un blanc de quatorze vers, avec cette note : « Cette canzone de la Patrie déçue fut mutilée par la main de la police, sur l'ordre du chevalier Giovanni Giolitti, chef du gouvernement d'Italie, le 24 janvier 1912. »

Il me paraît inutile d'insister. Chacun devine quels purent être les sentiments du poète, lorsqu'en juillet dernier les intrigues et les menaces de l'Autriche déchaînèrent le conflit formidable où elle doit sombrer, et, mieux encore, lorsque, au début de cette année, le même homme d'État italien, bien qu'exonéré des responsabilités du pouvoir, s'employa ouvertement à empêcher son pays d'accomplir le geste libérateur. C'est alors que G. d'Annunzio, fidèle au sentiment le plus profond de son « italianità », se jeta résolument dans l'action. Son programme national, jusqu'alors incertain et flottant, en raison de sa généralité même (dans la *Nave* il est question de l'empire du monde, tout simplement!), se précisa tout à coup,

Digitized by Google

devint plus concret, et apparut d'autant plus nécessaire qu'il était plus réalisable. Lorsqu'il en réclama l'exécution vigoureuse et immédiate et mit au service de cette cause le prestige de son verbe passionné et poétique, d'Annunzio a donc simplement répondu à l'appel que, depuis longtemps, la voix de la patrie lui avait fait entendre, quand il rêvait sur les rives de « l'amarissimo Adriatico ».

HENRI HAUVETTE.

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

Lorenzo Mascheroni, *L'Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie, con introduzione e commento di* **Giulio Natali** *(Collezione di classici italiani con note, n° 10).* Città di Castello, Lapi; in-8° de xxxvi-124 pages.

Lorenzo Mascheroni est surtout connu dans l'histoire littéraire italienne pour avoir prêté son nom à un poème célèbre de Monti. Comme savant, sa figure est des plus effacées. Comme poète, il mérite mieux que l'oubli.

M. Giulio Natali s'est intéressé à lui, et vient de mettre en lumière son œuvre principale, *l'Invito a Lesbia Cidonia,* avec quelques autres de ses compositions poétiques.

L'idée de décrire en vers un cabinet d'histoire naturelle n'est pas en soi d'un intérêt palpitant. Mais dans ce genre de divertissement poétique, la forme prime le fond, et la forme du professeur de Pavie est tout simplement exquise. Ingéniosité, fluidité, abondance, juste mesure, elle a tout pour elle. A plus d'un siècle de distance, elle garde encore le charme et les grâces fanées du siècle des suprêmes élégances. Il ne lui manque qu'une chose : le coup d'aile du génie. Mais tout le monde ne s'appelle point Parini.

Comme l'Émilie de Voltaire, Lesbia Cidonia — *alias* la comtesse Paolina Cecco Suardo Grismondi, de Bergame, — fut une femme de science, et dut à ses relations avec les hommes de science le meilleur de sa réputation. M. Natali, dans son introduction, nous parle d'elle avec quelque détail, et nous fait connaître le milieu scientifique de l'*Ateneo pavese*, où Mascheroni fut durant onze années professeur et recteur. Il y joint un aperçu assez développé sur la *poesia didascalica* en Italie au xviii° siècle, et une bonne étude littéraire sur le poème de Mascheroni, dont il illustre le texte d'un copieux et intéressant commentaire.

A l'exécution typographique, d'ailleurs excellente, de ce livre, je ferai une petite observation. Pour quelle raison, dans les en-têtes des pages *verso,* l'imprimeur a-t-il cru devoir substituer le nom du commentateur à celui de l'auteur des œuvres dont les intitulés figurent aux pages *recto?* Il y a quelque chose de choquant dans cette dépossession posthume, contre laquelle le brave Mascheroni, s'il était encore de ce monde, ne manquerait pas de protester. *Suum cuique...*

Eugène BOUVY.

Digitized by Google

F.-M. Arouet de Voltaire, *La Pulcella d'Orléans, tradotta da* **Vincenzo Monti,** *a cura di* **Giulio Natali,** *con disegni di* **Giuseppe Mazzoni.** Genova, Formigini; in-8° de XXIX-288 pages.

Tout ensemble attirante et répugnante, d'un art qui captive et d'une impudence qui révolte, la *Pucelle* de Voltaire a, dans ses origines et dans ses affinités italiennes, de quoi justifier amplement l'intérêt qu'elle a suscité et suscite encore aujourd'hui chez nos voisins. Ces origines sont familières aux lecteurs du *Bulletin italien*, qui, pour ne pas remonter plus haut, se souviennent de l'étude si pénétrante de M. J. Dubled sur l'*Orlando furioso* et la *Pucelle* de Voltaire.

La *Pucelle* doit encore sa renommée de l'autre côté des Alpes à ce fait qu'elle y a rencontré un traducteur comme on en voit peu, traducteur supérieur, ou peu s'en faut, à son modèle, traducteur qui, selon le mot prêté par Carducci à l'un de ses amis, ferait croire qu'il est plutôt l'auteur de la *Pucelle* originale, dont la *Pucelle* française ne serait qu'une pâle traduction.

Ce rival heureux de Voltaire n'est autre que Vincenzo Monti, passé maître en l'art d'interpréter, d'adapter, d'accommoder, de cuisiner, comme aussi en l'art d'évoluer, de faire des tours d'équilibre politique, de changer de nez et de figure, d'incarner et de défendre successivement toutes les opinions et d'encenser tous les régimes. Ce n'est point par conviction philosophique que Monti s'est mis en tête de traduire la *Pucelle;* c'est par simple divertissement, alors que l'exil lui créait des loisirs. Et quand cet exil eut cessé, quand la fortune et son talent, d'ailleurs très réel, eurent fait de lui le poète attitré de Napoléon devenu souverain d'Italie, ayant mieux à faire désormais qu'à la publier, il la serra prudemment dans ses cartons, se contentant d'y mettre le nez de temps à autre, histoire d'en rire, et d'y opérer à l'occasion quelques retouches! Ce n'est qu'un demi-siècle après la mort de son auteur que la *Pucelle* italienne vit pour la première fois la lumière.

La première édition, faite d'après une copie authentique conservée à la bibliothèque de Bergame, date de 1878. Assez fautive, elle a été suivie d'une autre, plus correcte, en 1880. Toutes deux, tirées à un nombre restreint d'exemplaires, et depuis longtemps épuisées, étaient assez difficiles à trouver. L'éditeur génois des *Classici del ridere* a cru qu'elle ferait bonne figure dans sa collection, et l'a réimprimée. Elle y a, en effet, sa place toute marquée à côté des œuvres non moins célèbres de ces grands classiques du rire et de la satire qui s'appellent Pétrone et Lucien, Boccace et Machiavel, Marguerite de Navarre, Cyrano de Bergerac, Swift.

C'est à M. Giulio Natali qu'a été confiée la tâche assez scabreuse de présenter au public « *le* chef-d'œuvre de Voltaire » transformé en « *un*

Digitized by Google

chef-d'œuvre de Vincenzo Monti ». En quelques pages d'introduction, M. Natali rappelle brièvement les questions littéraires qui se posent au sujet de la *Pucelle* italienne. Voltaire et l'Italie, — l'Arioste et Voltaire, — le *Roland furieux* et la *Pucelle*, — la signification historique de la *Pucelle*, — enfin, Monti traducteur du poème de Voltaire : — tels sont les intitulés des cinq paragraphes de son introduction, bien documentée et bien informée.

Le point délicat est toujours de parler du poème au point de vue de ses tendances morales. M. Natali ne peut se défendre de quelque tendresse pour cette œuvre « belle et vivante », et se retranche volontiers en abordant cette matière, derrière les jugements des autres. Tout en rappelant la sentence prononcée contre elle de « crime contre la patrie, la religion, la pudeur », il ne manque pas d'observer que les accusations d'immoralité lui sont venues parfois de singuliers moralistes : Casanova, par exemple. Avec les éditeurs de Kehl, il plaide pour la *Pucelle* les circonstances atténuantes. Bien mieux, il voit en elle « une œuvre destinée à donner des leçons de bon sens... », ... « chez qui la volupté et la licence ne sont point une fin..., mais seulement un moyen de faire rire des préjugés. » Ne contient-elle même pas la petite morale destinée à satisfaire les pédants, chacun des héros du poème étant finalement récompensé ou puni selon ses mérites ? Avec M. Faguet enfin, M. Natali voit en la *Pucelle* le manifeste littéraire d'un siècle qui n'est plus « ni chrétien ni français » : poème philosophique et cosmopolite conçu dans le même esprit que l'*Encyclopédie*.

J'estime qu'il n'eût pas été mauvais de faire un pas de plus. L'esprit philosophique et cosmopolite de l'*Encyclopédie* et de la *Pucelle* était-il une bonne chose, en soi d'abord, ensuite pour la nation qui l'adoptait ? Le nationalisme exalté d'un Klopstock, que Proud'hon, dont M. Natali rappelle en l'approuvant sans réserve le paradoxe, déclare être un anachronisme au temps de Lessing, de Voltaire et de Kant, a-t-il été sans conséquences heureuses pour le peuple qui l'a adopté ? Les événements tragiques de l'heure présente donnent singulièrement à réfléchir à ce sujet. Mais qui les eût prévus au printemps de 1914 ?

EUGÈNE BOUVY.

Stefano Fermi, *Saggi Giordaniani*. Piacenza, Del Majno, 1915, pp. 166.

Bel libro questo di Stefano Fermi, denso di dottrina, limpido nella forma, persuasivo nella sostanza, severo nelle indagini, logico nelle conclusioni. Si rivela alla prima come opera di lunga lena e di lenta meditazione : non ha, non può avere tanta lucidità di idee chi

Digitized by Google

improvvisi sur un tema purchessia. Piacentino egli pure, come il poderoso prosatore di cui tratta, e direttore, per giunta, da ormai un decennio compiuto, di un *Bollettino Storico Piacentino* nel quale, com' è ovvio, il nome di Pietro Giordani ricorre ad ogni fascicolo, per non dire ad ogni pagina, l'autore di questi ottimi *Saggi* ha fatto, invero, dell' opera, come della vita dello scrittore prediletto, suo studio assiduo; dopo questo primo, già un secondo volume di *Saggi* promette; ed ha avuto la flemma di iniziare uno spoglio già condotto molto innanzi, di tutta la immane copia della corrispondenza del Giordani, ordinata per data di anno, di mese, di giorno, di luogo e condotta sistematicamente su tutto il materiale edito e inedito fin qui noto e che di quando in quando viene dato in luce o segnalato dalle ricerche degli studiosi e dalle sue personali. Quest' ultima fatica, in particolar modo, è degna della massima considerazione : soltanto intraprendendo con tenace risolutezza un cotale bilancio si potrà addivenire a riordinare e a raccogliere in un solo *corpus* le molte centinaia, diciamo addirittura le parecchie migliaia di lettere uscite dalla penna del Piacentimo, edite a gruppi, o spicciolate, ma sempre saltuariamente, o tuttora inedite, e a costituire in tal modo, delle menbra sparse, l'intero e organico epistolario giordaniano. E poichè è risaputo ormai che per molti rispetti, se non per tutti, è questa l'opera del Giordani, che più sveglia la nostra curiosità e soddisfa i nostri bisogni eruditi, già intravediamo con desiderio in un avvenire, che speriamo non lontano, la bella e colossale edizione compiuta : la quale, necessariamente, si completerà con uno studio d'insieme, che la biografia e la produzione letteraria del Giordani presenti e valuti in modo definitivo.

Vediamo, per intanto, in modo sommario, il contenuto del presente volume.

I. *Pietro Giordani e gli « Amici pedanti »*, pp. 1-32. — Nel nome di Pietro Giordani, come in quello di G. Leopardi, venerati quali maestri, il Carducci, il Chiarini, il Gargani e il Targioni-Tozzetti fanno nel 1856 una levata di scudi contro « il secolo sciocco e superbo », contro i *romantici*, che essi combattono per ritemprare il gusto e per diffondere una cognizione vera e profonda della lingua italiana; costituiscono, cioè, la scuola degli *Amici Pedanti*, che, pur tra dissensi, s'accrebbe presto di molti e valorosi seguaci. Si proponevano essi « il vero anzi a tutto, nè tacerlo mai per qualsiasi rispetto »; innamorati della « divina letteratura italiana » pregiavano i sopra citati scrittori tra i più grandi « dei tempi nostri e da paragonare solamente cogli antichi ».

La disputa pro e contro il Giordani e la sua dittatura letteraria, s'allargò dai cenacoli letterari ai giornali; il *Poliziano*, particolarmente, fu l'organo, diremo così, ufficiale degli *Amici Pedanti*, al quale

Digitized by Google

contribuí con scritti un giordaniano della più bell' acqua, il Gussalli. Passato il fragore della polemica, morto e sepolto il *Poliziano*, l'insegnamento del Giordani parve rivivere, e maturar frutti quant' altri mai saporosi in due scittori, che tra i dispersi proseliti della scuola letteraria dell' « amabile pedanteria », rimasero per lunghi anni ancora in campo e conseguirono, in varia misura, entrambi bella fama : nel Carducci e nel Chiarini. Su questi due autori, pertanto, più a lungo che non sugli altri minori, che però tutti studia e considera, s'indugia il F. a mostrare vivo e fervido nel loro pensiero, quando non pure nella loro operosità letteraria quello che ben potrebbesi denominare il loro « giordanismo » : testimonianza nobilissima dell' influenza esercitata sugli spiriti per molti e molti decenni dopo la morte, dallo insigne prosatore, dal classico amatore di purissime italiche forme.

II. *Dieci lettere inedite di Pietro Giordani a Bernardino Drovetti*, pp. 33-44. — Valentissimo egittologo, fondatore anzi di quel prezioso Museo Egizio, che Torino conserva con amore perchè è tra i più cospicui di quanti si conoscano, ebbe il Drovetti amico il Giordani : le presenti dieci lettere documentano tale relazione di due dotti ingegni e oltre ad accrescere d'un manipoletto, affatto ignorato, la silloge delle lettere giordaniane, mostrano quanto, nelle familiari, il Giordani amasse aprire tutto intero l'animo suo.

III. *Pietro Giordani e Guglielmo Libri*, pp. 45-63. — Premessa una utile notizia biografica sul bibliomane Guglielmo Libri e tratteggiata per sommi capi la spinosa questione relativa ai traffici illegittimi di manoscritti e di opere a stampa imputatigli, il F. mostra come egli abbia conosciuto il Giordani a Firenze, nel 1824, dove furono entrambi frequentatori del celebre *Gabinetto Vieusseux* e collaboratori della celeberrima *Antologia*, che ebbe ivi la sua culla. D'allora in poi la stima e la benevolenza reciproca non vennero mai meno : vi sono episodi, che attestano come, da buoni amici, siansi prestati, in più d'una occorrenza, scambievoli aiuti. Durante la loro permanenza in Firenze frequentarono gli stessi luoghi : ambedue li accolse forse il salotto letterario, in via Ghibellina, di Fanny Ronchivecchi-Targioni-Tozzetti, la villa certaldese della marchesa Carlotta Lenzoni de' Medici; certo il palazzo del march. Gino Capponi, la casa ospitale, in via della Scala, di Ortensia Allart, nonchè il palazzo Serristori, dimora dei Bonaparte... Lontani, per lo più in Francia il Libri, a Firenze da prima, di poi, sfrattato dalla Toscana, a Parma il Giordani, mantengono viva l'amicizia con rade, ma sempre affettuosissime lettere; colpito il Libri dalle note accuse è, non difeso, ma compatito dal Giordani, cui esse repugnano, ma che, onestamente, difettando di sicuri elementi di giudizio, si astiene dalla polemica. Morto poi lo scrittor piacentino, e rifugiatosi il Libri a Londra, questi di là rammenta, scrivendone al Capponi e al Gussalli i bei giorni trascorsi a

Digitized by Google

Firenze col Giordani e su tal periodo par si disponga a metter in carta notizie biografiche, le quali, mancateci poi da lui, non si ebbero direttamente per altra via. Di particolare importanza sarrebbe riuscito ai posteri il cenno, che il superstite amico avrebbe potuto stendere sui rapporti di amicizia, intima e cordiale, corsi tra il Giordani e gli esuli Bonaparte, in Firenze.

IV. *Il Giordani e i Bonaparte a Firenze*, pp. 64-86. — Qui, per l'appunto, il F. si studia di colmare la lacuna sopra lamentata : i due saggi, che opportunamente si susseguono e s' integrano, sono frutto di sapiente e paziente industria ricostruttiva e chiariscono il soggiorno fiorentino del Giordani, mostrando, a un tempo, come la affabile bontà con la quale Luigi Bonaparte, l'ex-re d'Olanda, e i suoi congiunti lo ricevevano a palazzo Serristori e in una villa a Montughi, sia riuscita a vincere la sua ritrosia e a indurlo a quella tranquilla e cara consuetudine serale e, d'altra parte, come il Giordani siasi mantenuto del tutto estraneo alle trame dei Napoleonidi, sempre ammesso che costoro abbiano realmente ordito, in Firenze, delle vere cospirazioni politiche. Soave figura, spicca tra i congiunti di Luigi Bonaparte, di cui il Giordani piange la morte immatura (1831), la Villeneuve, quella Giulietta, quella « divina » Giulietta con la quale il Piacentino carteggiò a lungo, amandola ed essendone pur in diverso modo riamato. Lamentata la distruzione di tali lettere, il F. dà un brano inedito d'uno scritto della Villeneuve a Samuele Jesi [« ... dites-lui, si legge fra l'altro a proposito del Giordani, que mon cœur est bien vivement pénétré de tout ce qui le touche »] e tutt' una lettera, finora ignota, di lei al Giordani stesso, suffusa d'una amabile grazia e piena di cordialità affettuose.

V. *Pietro Giordani e Niccolò Tommaseo*, pp. 87-102. — S'incontrarono, probabilmente, in Firenze, dal Vieusseux, nel 1827; ma non tardarono, altresì. a guastarsi. Spigolando dalle lettere dell' uno e dell' altro e da quelle dei loro comuni amici, il F. tesse la cronistoria di questi rapporti negli inizi più spesso agro-dolci che ostili, finchè poi trascesero i due scrittori ai ferri corti, passarono cioè alle contumelie, alle aggressioni letterarie, alle asprissime censure critiche. Non pago d'inveire contro il Giordani, il Tommaseo è ingeneroso ed ingiusto pur col grande amico suo, col Leopardi; è noto l'inumano epigramma, che osò avventargli contro. Negli impeti d'ira la risposta del Giordani non era, di solito, meno feroce, ma, in ultima analisi seppe mostrarsi più sereno e riconobbe i meriti letterari dell' invido dalmata, dal canto suo invece, mantenutosi sempre intransigente. Quali poi fossero le ragioni, o le cagioni, di tanto contrasto mal riesce determinare : parecchie, forse, e tutte complesse. Qualcuna, più d'una anzi, dovuta a quel loro carattere acrimonioso, tempratosi in quel viluppo di « troppe cattive qualità, che ebbero in comune. Erano in

Digitized by Google

entrambi la stessa impulsività, lo stesso orgoglio smisurato, la stessa scontrosità, la stessa irrequietezza di spirito, la stessa caparbietà, la stessa facilità a mutar l'affetto in odio : in entrambi la penna, libera ed aguzza, dal fegato più che dal cuore traeva spesso la sua ispirazione... » Ben detto! Anzi, fomentata da bizze occasionali, da diverbi di varia natura, proprio da ciò dovette rampollare la loro avversione!

VI. *La neurastenia di P. Giordani*, pp. 103-114. — L'argomento è delicato e meriterebbe una trattazione scientifica assai più ampia ed esauriente di quella che gli dedicò in uno studio di tal titolo, un seguace delle teorie lombrosiane, il dott. Fr. Marimò (Perugia, 1909). Il F., dal canto suo, pur ammettendo che la scienza possa volgere il suo occhio scrutatore su questo letterato, che passò l'intera vita a lamentarsi di dolori fisici piùttosto imaginari che reali, ma che però veramente soggiacque a frequenti crisi nervose, getta un grido d'allarme contro le troppo facili, e quindi fallaci, deduzioni; mostra come la conoscenza piena del soggetto, la informazione precisa biografica, e la retta interpretazione del testo della produzione letteraria dell' autore esaminato, siano condizioni indispensabili per giungere a sane conclusioni. Non è forse ad es, comico lo svarione del dotto Marimò il quale, ingannandosi sul significato attribuito dal Giordani alla parola *mamma* — allegorico per *Italia* e unito ad una atroce qualifica denigratoria intesa a suscitare sdegno e al tempo stesso pietà della patria — corse, con imperdonabile leggerezza, a sentenziare che... la madre del G. fu una « pazza morale »?

VII. *Le correzioni di P. Giordani a un Volgarizzamento del « De claris mulieribus » del Boccaccio*, pp. 115-126. — Le desume il F. da una copia di detto *Volgarizzamento* dovuto a M°. Donato degli Albanzani di Casentino, edito dal p. Luigi Tosti nel 1836, esemplare già posseduto dal Giordani (e conservato ora alla Biblioteca Comunale di Piacenza), che vi appose di suo pugno dotte note marginali, rimaste fin qui ignote e inedite. La nuova scrittura del buon secolo attrasse il nostro purista, che rettificò passi, dandone migliore interpretazione, nomi di persona e di luoghi, ecc.; e tanto più acuta appare la fatica sua, che messa ora in luce potrà sempre ancora tornare utilissima ad un futuro editore dell' importante *Volgarizzamento*, in quanto che essa fu compiuta senza il sussidio nè del testo latino, nè di altri codici recanti tale traduzione.

VIII. *Pubblicazioni giordaniane dell' ultimo decennio*, pp. 127-157. — Per natura più modesto è quest' ultimo saggio, che chiude il nutrito volume (seguono, a dir vero, ancora alcune *Correzioni e Aggiunte*, ricche perfino di cose inedite, pp. 159-166), ma ha esso pure una sua indiscutibile utilità : serve ad orientare proficuamente in un batter d'occhio il lettore, e per di più con la competenza d'una scorta ben sicura, nella fitta selva delle sparse e disperse pubblicazioni

Digitized by Google

giordaniane grosse e piccine. Sono queste costituite dai parziali contributi di critici autorevoli e di ricercatori pazienti, che preludiano a quella tale monografia futura, della quale già discorremmo per dichiarare che, dopo sì larga e dotta preparazione, noi la attendiamo dal Fermi medesimo. Essi vanno dalla collaborazione del Giordani alla *Biblioteca italiana* e all' *Antologia*, al Giordani *epigrafista*, al Giordani *poeta*, dall' epistolario del Piacentino, alle più minute vicende della sua vita, alle relazioni sue con cospicui personaggi della età, che fu sua...

Al qual proposito trascriviamo qui un passo (a. 1834) delle *Memorie inedite* di Ferdinando Ranalli (edite da E. Masi con tal titolo, dallo Zanichelli, Bologna 1899), l'ultimo dei puristi, passo che potrà forse suggerire al Fermi qualche utile raffronto in alcuno degli interessanti *Saggi*, che già annunzia a complemento dei presenti e dei quali giova dar fin d'ora precisa notizia : essi verteranno cioè su P. G. e P. Gioja; sulla cosiddetta « dogana dei pensieri » ; sul carteggio del G. con Prospero Viani; sul Giordani intimo; sulle sue idee pedagogiche, sul suo « secondo esiglio » ; sul suo « spiacentinamento »; sulla raccolta completa delle sue lettere ; sui suoi rapporti con V. Gioberti... e forse su altri argomenti, tanta vasta mole di lavoro si offre a chi indaghi l'opera e il pensiero di questo impareggiabile prosatore italiano.

Del quale il Ranalli, che lo visitò a Parma nel 1834, ci dà per l'appunto questa notizia, che par prezzo dell' opera a mo' di conclusione mettere qui in evidenza. « Trovai un vecchietto asciutto, pieno di vivacità. Era in una cameruccia, con un lettino, una tavoletta, poche sedie, nè altri libri che il *Vocabolario della Crusca*, ristampato dal Manuzzi. Quando aveva bisogno di consultare qualche autore andava alla biblioteca pubblica. Non si potrebbe immaginare un vivere più semplice di quello, nel tempo che nessuno quanto lui amava la nettezza. Mi accolse amorevolmente e come era smanioso di notizie cominciò subito a tempestarmi con domande diverse per sapere di questo o di quello, e or d'una cosa e ora di un' altra. E tutte le sue interrogazioni terminavano d'ordinario col dir male de' principi et de' preti. Mi fece conoscere subito le persone più notabili di Parma, come il Toschi, il Tommasini, il Colombo, il Pezzana ed altre : dalle quali ricevei le maggiori cortesie. »

Pochi tocchi questi, ma efficaci : e il colloquio dei due *puristi*, remoto negli anni, par riviva e rieccheggi al nostro orecchio preludendo ad una intimità di spiriti durevole e cordiale.

FRANCESCO PICCO.

Digitized by Google

PUBLICATIONS NOUVELLES ADRESSÉES AU BULLETIN

Lide Bertoli, *La Fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del secolo XIX*. Note ed appunti. Livourne, Giusti, 1916; in-16, VIII-215 pages.

Rime di Giovanni Boccacci. Testo critico per cura di Aldo Francesco Massèra. Bologne, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914; in-8°, CCCXV-227 pages.

Prof. F. Fontanesi-Poma, *Petits dialogues à l'usage des jeunes filles* (1re, 2e et 3e années). Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1914-1915; 2 vol. in-16.

Ezio Levi, *Poesia di popolo e poesia di corte nel Trecento*. Livourne, Giusti, 1915; in-16, XI-260 pages.

Luigi Pietrobono, *Il Poema sacro :* saggio d'una interpretazione generale della Divina Commedia. Inferno. Bologne, Zanichelli, 1915; 2 vol. in-16, XII-359 et 254 pages.

Michele Barbi, *Studi sul Canzoniere di Dante,* con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane — in servigio dell' edizione nazionale delle opere di Dante, promossa dalla Società Dantesca italiana. Florence, Sansoni, 1915; in-8°, XVI-542 pages.

F. Neri, *I Sonetti di Folgore da San Gimignano*. Città di Castello, S. Lapi, 1914; in-16, 118 pages.

— *Sulle prime commedie fiorentine* (estr. dalla *Rivista Teatrale Italiana*) Prato, 1915; in-8°, 16 pages.

— *Casanova e Stendhal* (estr. dalla *Rivista d'Italia,* mai 1915).

— *Il Leopardi ed un « mauvais maître »* (estr. dalla *Riv. d'Italia*, août 1915).

Carlo Pellegrini, *Edgar Quinet e l'Italia* (estr. dalla *Nuova Antologia*). Rome, 1915; in-8°, 30 pages.

— *Emilio Castelar e Edgar Quinet* (estr. dal *Fanfulla della Domenica*, n. 21). Rome, 1915.

— *La letteratura italiana nell' opera di Ippolito Taine* (estr. dalla *Riv. Contemporanea*, anno VII). Rome, 1914.

M. Giulio Natali nous adresse en outre une série de tirages à part d'articles consacrés pour la plupart, sauf les deux derniers, au XVIIIe siècle. En voici les titres :

Alcune idee sul Settecento (*N. Antol.*, 16 juin 1914).
Lorenzo Mascheroni poeta della Scienza (*Riv. d'Italia,* nov. 1914).
Il varrone del secolo XVIII (Luigi Langi) (*Riv. Ligure*, 1913).
Un traduttore genovese di Candido (*ibid.*, 1915).
Il cicisbeismo a Genova (*ibid.*, 1914).
Il Barocci a Genova (*ibid.*, 1914).
Il medico poeta (Giov. Rajberti) (*N. Antol.*, 1er juillet 1913).

Digitized by Google

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

Pages.

BOUVY (EUGÈNE). — *I sonetti di* Folgore da San Gimignano *per cura di* Ferdinando Neri (bibl.) 90
— Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, *Heptaméron. Prima versione italiana di* Francesco Picco (bibl.). 91
— L. Mascheroni, *L'Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie, con commento di* Giulio Natali (bibl.). 170
— F.-M. Arouet de Voltaire, *La Pulcella d'Orléans tradotta da* Vincenzo Monti, *a cura di* Giulio Natali, *con disegni di* G. Mazzoni (bibl.). 171
CITOLEUX (M.). — Vigny et les littératures méridionales 74
DEJOB (C.). — Mario Rapisardi et les raisons de sa vogue 31
FINZI (G.) (traduction de Mme THIÉRARD-BAUDRILLART). — Lyre du nord, lyre italienne, essai sur les deux grands courants de la littérature européenne 18
— L'Arcadie allemande. 122
HAUVETTE (H.). — Nos deuils 45
— Gabriele d'Annunzio, poète national. 157
— R. Palmieri, *Saggio sulla metrica di Chiaro Davanzati* (bibl.).. 90
— G. Maugain, *G. Garducci e la Francia* (bibl.). 92
JEANROY (A.). — Une imitation italienne de Rambaut de Vaqueiras. 101
— A propos de la locution « non veder l'ora ».. 109
LÉONARD-CHALAGNAC (J.). — Influence de l'Italie sur l'esthétique du peintre Lacour 137
MOREL-FATIO (A.). — A propos de Guichardin. 111
PICCO (FRANCESCO). — Stefano Fermi, *Saggi giordaniani* (bibl.).. 172
STUREL (RENÉ). — Bandello en France au XVIe siècle. . . . . 2 et 56

Digitized by Google

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

I. Articles de fond.

Une imitation italienne de Rambaut de Vaqueiras (**A. Jeanroy**), p. 101. — A propos de la locution « non veder l'ora » (**A. Jeanroy**), p. 109. — A propos de Guichardin (**A. Morel-Fatio**), p. 111. — Bandello en France au XVIe siècle (**R. Sturel**), p. 2 et 56. — Influence de l'Italie sur l'esthétique du peintre Lacour (**J. Léonard-Chalagnac**), p. 137. — Lyre du nord, lyre italienne, essai sur les deux grands courants de la littérature européenne (**G. Finzi**, traduction de Mme **Thiérard-Baudrillart**), p. 18. — L'Arcadie allemande (**G. Finzi**, traduction de Mme **Thiérard-Baudrillart**), p. 122. — Vigny et les littératures méridionales (**M. Citoleux**), p. 74. — Mario Rapisardi et les raisons de sa vogue (**C. Dejob**), p. 31. — Gabriele d'Annunzio, poète national (**H. Hauvette**), p. 157. — Nos deuils (**H. Hauvette**), p. 45.

II. Bibliographie.

R. Palmieri, Saggio sulla metrica di Chiaro Davanzati (**H. H.**), p. 90 — I sonetti di Folgore da San Gimignano per cura di F. Neri (**E. Bouvy**), p. 90. — Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, Heptaméron. Prima versione italiana di F. Picco (**E. Bouvy**), p. 91. — L. Mascheroni, L'Invito a Lesbia Cidonia e altre poesie con introduzione e commento di Giulio Natali (**E. Bouvy**), p. 170. — F.-M. Arouet de Voltaire, La Pulcella d'Orléans, tradotta da Vincenzo Monti, a cura di G. Natali, con disegni di G. Mazzoni (**E. Bouvy**), p. 171. — Stefano Fermi, *Saggi giordaniani* (**F. Picco**), p. 172. — G. Maugain, G. Carducci e la Francia (**H. Hauvette**), p. 92.

25 novembre 1915.

Le Secrétaire de la Rédaction : Eugène BOUVY.
Le Directeur-Gérant : Georges RADET.

Bordeaux. — Imp. Gounouilhou, rue Guiraude, 9-11.

Digitized by Google

G81r N5

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi
QUATRIÈME SÉRIE
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse
XXXVIIe ANNÉE

CORNELL UNIVERSITY
MAY 22 191
LIBRARY.

BULLETIN ITALIEN

Paraissant tous les trois mois

TOME XV
N° 1
Janvier-Mars 1915

Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI
Grenoble : A. GRATIER & Cie, 23, GRANDE-RUE
Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU
Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE
Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS
Lausanne : F. ROUGE & Cie, 4, RUE HALDIMAND
Paris :
FONTEMOING & Cie, 4, RUE LE GOFF

Digitized by Google

BULLETIN ITALIEN

Tome XV, 1915, N° 1

SOMMAIRE

R. Sturel, *Bandello en France au XVIe siècle* (5e article) 2

G. Finzi (traduction de Mme Thiérard-Baudrillart), *Lyre du nord, lyre italienne : essai sur les deux grands courants de la littérature européenne* (2e et dernier article) 18

C. Dejob, *Mario Rapisardi et les raisons de sa vogue* 31

COMITÉ DE RÉDACTION

L. Auvray, de la Bibliothèque nationale; **Ch. Dejob,** professeur honoraire à la Sorbonne; **L. Dorez,** de la Bibliothèque Nationale; **H. Hauvette,** professeur-adjoint à l'Université de Paris; **P. Hazard,** chargé de cours à l'Université de Lyon; **A. Jeanroy,** professeur à l'Université de Paris; **J. Luchaire,** professeur à l'Université de Grenoble, directeur de l'Institut français de Florence; **E. Mérimée,** professeur à l'Université de Toulouse; **A. Morel-Fatio,** de l'Institut, professeur au Collège de France; **P. de Nolhac,** conservateur du Musée national de Versailles, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études; **M. Paoli,** professeur au Lycée Louis-le-Grand; **E. Picot,** de l'Institut, professeur à l'École des Langues orientales vivantes ; **P. Sirven,** professeur à l'Université de Lausanne ; **A. Thomas,** de l'Institut, professeur à l'Université de Paris; **J. Vianey,** professeur à l'Université de Montpellier, doyen de la Faculté des Lettres.

Secrétaire de la Rédaction :

E. Bouvy, chargé de cours à l'Université de Bordeaux, bibliothécaire universitaire.

Directeur-Gérant :

G Radet, professeur à l'Université de Bordeaux, doyen de la Faculté des Lettres.

Digitized by Google

HISTOIRE DE L'ART

Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.

Ouvrage publié sous la direction de **M. André MICHEL**

TOME I. Des débuts de l'Art chrétien à la fin de la Période Romane.

1re partie

L'Art Pré-Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 450 pages, 207 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

L'Art Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 510 pages, 264 gravures, 7 héliogravures hors texte broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

TOME II. Formation, Expansion et Évolution de l'Art Gothique.

1re partie

Formation et Expansion de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 528 pages, 333 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

Évolution de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 490 pages, 252 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

TOME III. Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance.

1re partie

Le Style Flamboyant
Le Réalisme

1 vol. in-8° grand jésus, 463 pages, 257 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

Les Débuts de la Renaissance

1 vol. in-8° grand jésus, 508 pages, 291 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME IV. La Renaissance.

1re partie

La Renaissance en Italie

1 vol. in-8° grand jésus, 480 pages, 342 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La Renaissance en France, en Espagne et en Portugal

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 325 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME V. La Renaissance. Formation de l'Art classique moderne.

1re partie

La Renaissance dans les pays du Nord

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 296 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La fin de la Renaissance et la Transition a l'Art moderne

1 vol. in-8° grand jésus, 448 pages, 281 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

L'Histoire de l'Art formera **huit tomes in-8° grand jésus,** divisés chacun en deux parties ou volumes. Chaque volume sera mis en vente séparément.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN, 5, rue de Mézières, PARIS.

Ernest DUPUY

ALFRED DE VIGNY : LA VIE ET L'ŒUVRE

1 vol. in-12 de 298 pages.

Paris, HACHETTE ET Cie, 1913

Digitized by Google

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux

FONDÉES EN 1879 PAR MM. LOUIS LIARD ET AUGUSTE COUAT

Directeur : M. Georges RADET

QUATRIÈME SÉRIE

PUBLIÉE PAR

Les Professeurs des Facultés des Lettres d'Aix-Marseille, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

ET SUBVENTIONNÉE PAR

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
LE CONSEIL MUNICIPAL DE BORDEAUX
LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
LE COLLÈGE DE FRANCE (FONDS PEYRAT, ANTIQUITÉS NATIONALES)

Prix de l'abonnement à chacune des trois sections du recueil

I. REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

France . . . . . F. **10** » | Union postale . . . . . F. **12** »

II. BULLETIN HISPANIQUE

France et Espagne . . F. **10** » | Union postale . . . . . F. **12** »

III. BULLETIN ITALIEN

France et Italie . . . . F. **10** » | Union postale . . . . . F. **12** »

Les prix ci-dessus indiqués ne s'entendent que de l'**année courante** et à la condition que les demandes d'abonnement parviennent aux éditeurs Feret et fils **avant le 1er mars**. Passé cette date, le prix est majoré de 2 francs pour la France et de 3 francs pour l'Espagne, l'Italie et le reste de l'Union postale. Pour les années écoulées, le prix, suivant le plus ou moins de rareté du volume varie entre **12** et **25** francs. Certaines années sont complètement épuisées.

Il n'est vendu de numéros isolés que dans la mesure des excédents. Quand un fascicule est demandé, non pour compléter une collection, mais pour se procurer un article, l'éditeur peut fournir un tirage à part.

Toute réclamation relative à une livraison non parvenue doit être faite au plus tard lors de la réception du fascicule suivant.

Le montant des abonnements, les demandes de numéros ou de tirages à part, les réclamations pour manques doivent être adressés à :

MM. FERET et FILS, éditeurs, rue de Grassi, 9, Bordeaux.

Bordeaux. — Impr. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11

Digitized by Google

6878 No

CORNELL UNIVERSITY LIBRARY JAN 16

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi
QUATRIÈME SÉRIE
Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXXVIIe ANNÉE

BULLETIN ITALIEN

Paraissant tous les trois mois

TOME XV
N°s 3-4
Juillet-Décembre 1915

Bordeaux :
FERET & FILS, ÉDITEURS, 9, RUE DE GRASSI
Grenoble : A. GRATIER & Cie, 23, GRANDE-RUE
Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU
Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE
Toulouse : ÉDOUARD PRIVAT, 14, RUE DES ARTS
Lausanne : F. ROUGE & Cie, 4, RUE HALDIMAND
Paris :
FONTEMOING & Cie, 4, RUE LE GOFF

Digitized by Google

BULLETIN ITALIEN

Tome XV, 1915, N° 2

SOMMAIRE

H. Hauvette, *Nos deuils* 45

R. Sturel, *Bandello en France au XVIe siècle* (6e et dernier article). 56

M. Citoleux, *Vigny et les littératures méridionales* 74

BIBLIOGRAPHIE

R. Palmieri, *Saggio sulla metrica di Chiaro Davanzati* (**H. H.**), p. 90. — *I Sonetti di* Folgore da San Gimignano *per cura di* Ferdinando Neri (**E. Bouvy**), p. 90. — Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, *Heptaméron. Prima versione italiana di* Francesco Picco (**E. Bouvy**), p. 91. — G. Maugain, *Giosue Carducci e la Francia* (**H. Hauvette**), p. 92.

COMITÉ DE RÉDACTION

L. Auvray, de la Bibliothèque nationale; **Ch. Dejob**, professeur honoraire à la Sorbonne; **L. Dorez**, de la Bibliothèque Nationale; **H. Hauvette**, professeur-adjoint à l'Université de Paris; **P. Hazard**, chargé de cours à l'Université de Lyon; **A. Jeanroy**, professeur à l'Université de Paris; **J. Luchaire**, professeur à l'Université de Grenoble, directeur de l'Institut français de Florence; **E. Mérimée**, professeur à l'Université de Toulouse; **A. Morel-Fatio**, de l'Institut, professeur au Collège de France; **P. de Nolhac**, conservateur du Musée national de Versailles, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études; **M. Paoli**, professeur au Lycée Louis-le-Grand; **E. Picot**, de l'Institut, professeur à l'École des Langues orientales vivantes; **P. Sirven**, professeur à l'Université de Lausanne; **A. Thomas**, de l'Institut, professeur à l'Université de Paris; **J. Vianey**, professeur à l'Université de Montpellier, doyen de la Faculté des Lettres.

Secrétaire de la Rédaction :

E. Bouvy, chargé de cours à l'Université de Bordeaux, bibliothécaire universitaire.

Directeur-Gérant :

G Radet, professeur à l'Université de Bordeaux, doyen de la Faculté des Lettres.

Digitized by Google

HISTOIRE DE L'ART

Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.

Ouvrage publié sous la direction de **M. André MICHEL**

TOME I. Des débuts de l'Art chrétien à la fin de la Période Romane.

1re partie

L'Art Pré-Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 450 pages, 207 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

L'Art Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 510 pages, 264 gravures, 7 héliogravures hors texte broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . **22** —

TOME II. Formation, Expansion et Évolution de l'Art Gothique.

1re partie

Formation et Expansion de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 528 pages, 333 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

Évolution de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 490 pages, 252 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

TOME III. Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance.

1re partie

Le Style Flamboyant
Le Réalisme

1 vol. in-8° grand jésus, 463 pages, 257 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

Les Débuts de la Renaissance

1 vol. in-8° grand jésus, 508 pages, 291 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME IV. La Renaissance.

1re partie

La Renaissance en Italie

1 vol. in-8° grand jésus, 480 pages, 342 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La Renaissance en France, en Espagne et en Portugal

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 325 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME V. La Renaissance. Formation de l'Art classique moderne.

1re partie

La Renaissance dans les pays du Nord

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 296 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La fin de la Renaissance et la Transition a l'Art moderne

1 vol. in-8° grand jésus, 448 pages, 281 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

L'Histoire de l'Art formera **huit tomes in-8° grand jésus,** divisés chacun en deux parties ou volumes. Chaque volume sera mis en vente séparément.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN, 5, rue de Mézières, PARIS.

Ernest DUPUY

ALFRED DE VIGNY : LA VIE ET L'ŒUVRE

1 vol. in-12 de 298 pages.

Paris, HACHETTE ET Cie, 1913

Digitized by Google

BULLETIN ITALIEN
Tome XV, 1915, Nos 3-4

SOMMAIRE

Jeanroy (A.), *Une imitation italienne de Rambaut de Vaqueiras*. 101
Jeanroy (A.), *A propos de la locution « Non veder l'ora »*. . . . 109
Morel-Fatio (A.), *A propos de Guichardin*. 111
Finzi (G.) (traduction de Mme **Thiérard-Baudrillart**), *L'Arcadie allemande*. 122
Léonard-Chalagnac (J.), *Influence de l'Italie sur l'esthétique du peintre Lacour*. 137
Hauvette (H.), *Gabriele d'Annunzio, poète national*. 157

BIBLIOGRAPHIE

L. Mascheroni, *L'Invito a Lesbia Cidonia e altri poesie, con introduzione e commento di* G. Natali (**E. Bouvy**), p. 170. — F.-M. Arouet de Voltaire, *La Pulcella d'Orléans, tradotta da* V. Monti, *a cura di* G. Natali, *con disegni di* G. Mazzoni (**E. Bouvy**), p. 171. — St. Fermi, *Saggi giordaniani* (**F. Picco**), p. 172.

Tables. 179

COMITÉ DE RÉDACTION

L. Auvray, de la Bibliothèque nationale; **Ch. Dejob**, professeur honoraire à la Sorbonne; **L. Dorez**, de la Bibliothèque Nationale; **H. Hauvette**, professeur-adjoint à l'Université de Paris; **P. Hazard**, chargé de cours à l'Université de Lyon; **A. Jeanroy**, professeur à l'Université de Paris; **J. Luchaire**, professeur à l'Université de Grenoble, directeur de l'Institut français de Florence; **E. Mérimée**, professeur à l'Université de Toulouse; **A. Morel-Fatio**, de l'Institut, professeur au Collège de France; **P. de Nolhac**, conservateur du Musée national de Versailles, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études; **M. Paoli**, professeur au Lycée Louis-le-Grand; **E. Picot**, de l'Institut, professeur à l'École des Langues orientales vivantes; **P. Sirven**, professeur à l'Université de Lausanne; **A. Thomas**, de l'Institut, professeur à l'Université de Paris; **J. Vianey**, professeur à l'Université de Montpellier, doyen de la Faculté des Lettres.

Secrétaire de la Rédaction :

E. Bouvy, chargé de cours à l'Université de Bordeaux, bibliothécaire universitaire.

Directeur-Gérant :

G. Radet, professeur à l'Université de Bordeaux, doyen de la Faculté des Lettres.

Digitized by Google

HISTOIRE DE L'ART

Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.

Ouvrage publié sous la direction de **M. André MICHEL**

TOME I. Des débuts de l'Art chrétien à la fin de la Période Romane.

1re partie

L'Art Pré-Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 450 pages, 207 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

L'Art Roman

1 vol. in-8° grand jésus, 510 pages, 264 gravures, 7 héliogravures hors texte broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . **22** —

TOME II. Formation, Expansion et Évolution de l'Art Gothique.

1re partie

Formation et Expansion de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 528 pages, 333 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

2e partie

Évolution de l'Art Gothique

1 vol. in-8° grand jésus, 490 pages, 252 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin . . **22** —

TOME III. Le Réalisme. Les Débuts de la Renaissance.

1re partie

Le Style Flamboyant
Le Réalisme

1 vol. in-8° grand jésus, 463 pages, 257 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

Les Débuts de la Renaissance

1 vol. in-8° grand jésus, 508 pages, 291 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME IV. La Renaissance.

1re partie

La Renaissance en Italie

1 vol. in-8° grand jésus, 480 pages, 342 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché. . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La Renaissance en France, en Espagne et en Portugal

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 325 gravures, 5 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

TOME V. La Renaissance. Formation de l'Art classique moderne.

1re partie

La Renaissance dans les pays du Nord

1 vol. in-8° grand jésus, 512 pages, 296 gravures, 6 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

2e partie

La fin de la Renaissance et la Transition a l'Art moderne

1 vol. in-8° grand jésus, 448 pages, 281 gravures, 7 héliogravures hors texte, broché . . . . . **15** francs.
Relié, demi-chagrin, tête dorée . . . . . **22** —

L'Histoire de l'Art formera **huit tomes in-8° grand jésus,** divisés chacun en deux parties ou volumes. Chaque volume sera mis en vente séparément.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN, 5, rue de Mézières, PARIS.

Ernest DUPUY

ALFRED DE VIGNY : LA VIE ET L'ŒUVRE

1 vol. in-12 de 298 pages.

Paris, HACHETTE ET Cie, 1913.

Digitized by Google

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux

FONDÉES EN 1879 PAR MM. LOUIS LIARD ET AUGUSTE COUAT

Directeur : M. Georges RADET

QUATRIÈME SÉRIE

PUBLIÉE PAR

Les Professeurs des Facultés des Lettres d'Aix-Marseille, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

ET SUBVENTIONNÉE PAR

LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
LE CONSEIL MUNICIPAL DE BORDEAUX
LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE MONTPELLIER
LE CONSEIL DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
LE COLLÈGE DE FRANCE (FONDS PEYRAT, ANTIQUITÉS NATIONALES)

Prix de l'abonnement à chacune des trois sections du recueil

I. REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

France . . . . . F. 10 » | Union postale . . . . . F. 12 »

II. BULLETIN HISPANIQUE

France et Espagne . . F. 10 » | Union postale . . . . . F. 12 »

III. BULLETIN ITALIEN

France et Italie . . . . F. 10 » | Union postale . . . . . F. 12 »

Les prix ci-dessus indiqués ne s'entendent que de **l'année courante** et à la condition que les demandes d'abonnement parviennent aux éditeurs Feret et fils **avant le 1er mars**. Passé cette date, le prix est majoré de 2 francs pour la France et de 3 francs pour l'Espagne, l'Italie et le reste de l'Union postale. Pour les années écoulées, le prix, suivant le plus ou moins de rareté du volume varie entre **12** et **25** francs. Certaines années sont complètement épuisées.

Il n'est vendu de numéros isolés que dans la mesure des excédents. Quand un fascicule est demandé, non pour compléter une collection, mais pour se procurer un article, l'éditeur peut fournir un tirage à part.

Toute réclamation relative à une livraison non parvenue doit être faite au plus tard lors de la réception du fascicule suivant.

Le montant des abonnements, les demandes de numéros ou de tirages à part, les réclamations pour manques doivent être adressés à :

MM. FERET et FILS, éditeurs, rue de Grassi, 9, Bordeaux.

Bordeaux. — Impr. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 9-11

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google